

Balázs Imre József



avangarda
în literatura
maghiară
din România

[Erdélyi Magyar Adatbank]

colecția **telos**

BALÁZS IMRE JÓZSEF

AVANGARDA ÎN LITERATURA MAGHIARĂ DIN ROMÂNIA



[Erdélyi Magyar Adatbank]

BALÁZS IMRE JÓZSEF

AVANGARDA ÎN LITERATURA MAGHIARĂ DIN ROMÂNIA

Traducere din limba maghiară de Kocsis Francisko

[Erdélyi Magyar Adatbank]

Colecția Telos

Coordonator: Ciprian Vălcan

Redactor: Paula Aldescu/Elena Crașovan

Tehnoredactor: Ioan Alexoaie

Coperta și ilustrația: Cătălin Negrea

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

BALÁZS IMRE JÓZSEF

Avangarda în literatura maghiară din România / Imre József Balázs; trad.: Francisko Kocsis.

-Timișoara: Bastion, 2009

ISBN 978-973-1980-06-5

I. Kocsis Francisko (trad.)

821.511.141(498).02 Avangarda

821.511.141(498).09"19"

© Editura Bastion 2009

Str. Corbului, nr. 6, 300239 Timișoara

Tel.: 0256.4 99.057/fax: 0256.214.805

e-mail: office@editurabastion.ro

www.editurabastion.ro

Director: Cornel Secu

INTRODUCERE

În lucrarea sa fundamentală, *Teoria avangardei*, Peter Bürger pune în discuție importanța istoricizării teoriei/teoriilor: faptul că se vădește îmbietoare ocazia de a extrage și evidenția acele conexiuni care se pot decela între unele categorii teoretice și tendințe artistice. Aceasta nu înseamnă, firește, că astfel conturatele categorii teoretice ar avea doar o valabilitate temporară: e vorba, mai degrabă, de faptul că anumite epoci artistice, curente poetice evidențiază acele caracteristici și tradiții ale artei dintotdeauna care, anterior, în alte interferențe, din alte perspective, erau mai dificil sesizabile. În raționamentul său, Bürger pune accent pe raportul dintre formalismul și avangarda rusă: „Formaliștii ruși puteau considera «alienarea» demersul artistic suprem, iar recunoașterea caracterului universal al acestei categorii putea deveni posibilă numai pentru că în mișcările istorice de avangardă cea mai importantă intenționalitate artistică a devenit efectul de șocare al receptorului. Și întrucât înstrăinarea a devenit astfel într-adevăr un demers artistic dominant, o putem defini ca fiind o categorie generală. Aceasta nu înseamnă însă, în nici un caz, că formaliștii ruși ar fi dezvăluit fenomenul înstrăinării prin mijlocirea artei de avangardă (dimpotrivă: pentru demonstrații teoretice, materialele preferate ale lui Șklovski au fost *Don Quijote* și *Tristram Shandy*); afirmăm doar că există o relație de condiționare între a distinge principiul de șoc al avangardei și generalitatea conceptului de înstrăinare”.¹ Demersul lui Bürger, care aparține unui marxism târziu, afirmă, în esență, că putem ajunge la o înțelegere optimă a categoriilor prin mijlocirea

¹ Peter Bürger: *Teoria avangardei* (în maghiară: *Az avantgarde elmélete*, trad. Seregi Tamás, în curs de apariție). [Ediția originală: Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974].

istoricității, respectiv a operelor pe care le „inspiră”, dar și faptul că această căutare a conexiunilor are rost numai dacă teoria e convingătoare și în sens larg sau, cum ar spune Richard Rorty, prin „redescriere”. În continuare, Bürger analizează avangarda istorică însăși într-un cadru asemănător, ca „autocritică a subsistemului social al artei”, ca un experiment (nereușit, ca urmare a caracterului ordinii sociale burgheze) de revenire la existența practică a artei.

Dacă aș încerca „istoricizarea” în acest înțeles a cercetărilor legate de avangardă ale acestei cărți, atunci reperele le-aș putea depista tot în contextul turnantelor istoriei literare și al ideilor contemporane. Turnura postmodernă a filosofiei și a artelor a deschis asemenea perspective pentru interpretare, a făcut vizibilă tocmai acea concepție a „principiului noutății”, a țințelor lineare obsesive, care s-a dovedit hotărâtoare deopotrivă pentru comentatorii contemporani ai avangardei istorice, cât și în activitatea câtorva generații de teoreticieni și istorici literari de după al doilea război mondial.

În ultima treime a secolului al XX-lea, interpretările asupra avangardei (concomitent cu răspândirea teoriilor gen Michel Foucault tangente la literatura postmodernă și autor, la funcțiile autorului – iată un nou exemplu posibil al reprezentării „istoriciste” a lui Bürger) se distanțează tot mai accentuat, după cum se observă, de „autoexplicitarea” avangardistă din anii douăzeci-treizeci. Cu această ocazie, aș releva numai două dintre aceste interpretări, în relație cu avangarda maghiară, Kulcsár-Szabó Zoltán, de pildă, afirmă: „Nu este exagerat să susținem că dificultățile de acceptare a avangardei, sesizabile și-n prezent (de exemplu, semnele de iritare manifestate în cadrul unor analize textuale), nu sunt total străine de calitatea îndoielnică a programelor, a interpretării proprii dată *ismelor*”.² Adică: handicapul capital al înțelegerii avangardei este tocmai acea țesătură teoretică haotică și contradictorie care s-a materializat din manifestele și detaliile începutului și peste care, de-a

² Kulcsár-Szabó Zoltán: „Desprinderi din avangardă. Notificări la preliminiile dialogice ale poeziei moderne târzii în lirica de tinerețe a lui Szabó Lőrinc și József Attila” („Utak az avantgárdból. Megjegyzések a későmodern poétika dialogizálódásának előzményeihez Szabó Lőrinc és József Attila korai költészetében”), în *Alföld (Câmpia)*, nr.11/2000, p. 43.

lungul deceniilor, s-au suprapus numeroase reactualizări. La prima vedere, această ipoteză poate părea mult prea îndrăzneată, însă o putem confrunta instantaneu cu o realitate concretă: cu problematica îndelung controversată a locului avangardei maghiare în istoria literară, nesoluționată nici până azi în mod mulțumitor. La acest aspect voi reveni pe larg mai târziu. Aici aş semnala doar atât, că perspectiva ulterioară ne dezvăluie că avangarda timpurie și estetismul revistei *Nyugat* (*Occident*) au avut, de fapt, mult mai multe puncte de convergență decât s-ar putea deduce din controversa furtunoasă ce a avut loc în al doilea deceniu între Babits și Kassák. Situația e asemănătoare și în privința numeroaselor tentative ulterioare de delimitare, care se pot considera drept stadii ale luptei de impunere dintre variatele *isme*. Distanțarea de interpretările proprii poate deci semnifica și că problematica încadrării anumitor *isme* și circumscrierea poeticii lor se poate reconsidera din perspectiva din care observației îi par importante nu numai elementele de noutate, ci și apariția, în diverse variante, a acelor concepții neomogene, întrucâtva mai statornice, aflate în corelație cu limbajul, personalitatea, publicul ori diferitele dimensiuni antropologice.

Un articol din 2004, sprijinindu-se pe o sumă de materiale mai noi polemice în legătură cu noțiunea de avangardă, observă: „Cred, pe de o parte, că folosirea noțiunii de avangardă a prezentat ca unitare acele preocupări care în realitate trebuie să fi fost de mare diversitate, iar pe de altă parte, a influențat puternic și a restrâns modul în care puteam judeca aceste tendințe, permițându-ne un mod unic de acces, prestabilit, reduționist, în abordarea curentelor de la începutul secolului XX”.³ Autorul studiului resimte această delimitare⁴ cu precădere în raport cu suprarealismul, însă întrebarea care se naște, printre altele, din etimologia „avant-garde”, are un înțeles mai extins, deoarece particularitatea de „avangardă” se concretizează într-adevăr prin alte și alte nuanțe

³ Kirsten Strom: „«Avant-Garde of What?»: Surrealism Reconceived as Political Culture”, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Winter 2004, 38.

⁴ Această observație a avansat-o deja și în legătură cu istoria artei maghiare Passuth Krisztina, de exemplu: I. *Legăturile avangardei, de la Praga la București, 1907-1930* (*Avantgarde kapcsolatok Prágától Bukarestig. 1907–1930*), Editura Balassi, Budapesta, 1998.

în fiecare curent de avangardă, iar o cercetare mai amănunțită ne-ar dezvălui că în cazul dadaismului abia dacă putem vorbi de avangardă în acest înțeles.

Evident, în lumina obiecțiilor formulate mai sus, merită să limităm sfera de referință a termenului de avangardă. Înainte de toate, cu o delimitare temporală: Deréky Pál încheie selecția textelor de avangardă ale *Cărții sale de lectură* cu anul 1930, cu același an își încheie și Passuth Krisztina cartea de studii referitoare la legăturile avangardei.⁵ Chiar dacă și după 1930 au mai apărut câteva opere literare importante de avangardă (din pana lui Tamkó Sirató Károly, de pildă), perioada mișcării avangardiste, ca și „curent” în literatura maghiară s-a încheiat, în esență, cu acest an, când instituțiile și publicațiile mai importante de avangardă și-au încetat existența. Această etapizare pare valabilă și în privința literaturii transilvănene (care separă, în parte, corpusul de texte amintite astăzi și ca aparținând „avangardei istorice”, de mișcarea literară militantă a mimetismului de factură proletcultistă al anilor treizeci, precum și de „neoavangardismul” de după al doilea război mondial), deoarece cu sfârșitul anului 1926 își încetează apariția revistele arădene de inspirație avangardistă, *Genius* și *Periscop*, iar în preajma anului 1930, sub direcția lui Gaál Gábor, revista *Korunk*, care s-a arătat tolerantă la început, respinge tot mai decis arta de avangardă.

În corelație cu îndepărtarea avangardei de propria concepție (însemnând în același timp și o distanțare față de interpretări de genul celor din categoria „literaturii socialiste”, din perspectiva căreia Sóni Pál⁶ a procedat la o abordare selectivă), restrâng în continuare și sensul conceptului de „literature engagée”, respectiv dintre textele cu „încărcătură socială” caracteristice literaturii maghiare a anilor zece-douăzeci, le încadrez în această categorie doar pe cele care prezintă în continuare și alte particularități poetice. Aceste caracteristici, asupra cărora voi reveni în cele ce urmează cu ocazia interpretării unor texte concrete, sunt legate, în primul rând, de concepția semiotică a operelor, de efectele desemiotizante ale

⁵ Deréky, Passuth, *op. cit.*

⁶ Sóni Pál, *Radiația avangardei (Avantgarde-sugárzás)*, Editura Kriterion, București, 1973.

acestora⁷ – tehnica montajului, procedeele simultaneismului, de asemenea, le voi considera de importanță excepțională în perifrazele la corpusul analizat. Doresc să nuanțez aceste aspecte, care fac posibilă o colaționare poetico-vizionară a avangardei cu estetismul și modernismul târziu (respectiv postmodernismul), prin invocarea unor nuanțe de antropologie.⁸

În același timp, volumul face și o tentativă de confruntare a construcției modernism (estetist) -avangardism-modernism târziu/postmodernism, care se configurează în istoria liricii maghiare (voi dezvolta și voi detalia concepția *infra*), cu corpusul mai restrâns de texte al poeziei maghiare din România. Aici vor deveni mai vizibile și acele interferențe și forme de tranziție care s-au cristalizat sub influența poeticilor estetiste și avangardiste care, practic, s-au manifestat simultan în lirica transilvăneană a anilor douăzeci în creația unor Bartalis János, Szentimrei Jenő, Becski Irén ori chiar și Reiter Róbert. În același timp, în acest context mi se pare exagerată acea tranșanță cu care Láng Gusztáv, în micromonografia sa, plasează o întreagă perioadă poetică a lui Dsida Jenő în sfera de atracție a avangardei.⁹ Acele câteva elemente cu încărcătură socială sau topos, pe care monografia le definește drept expresioniste, erau deja prezente în universul liric modern de la debutul secolului, iar din lirica lui Dsida lipsesc cu precădere soluțiile desemiotizante, respectiv acele particularități ale concepției despre sine, care să-l apropie de esența corpusului avangardist. Însă e cert că lirica lui Dsida mai poate rezerva numeroase surprize la o analiză în contextul modernismului târziu. Unele dintre poemele scrise

⁷ Vezi Bojtár Endre, „Semn și obiect” („Jel és dolog”), în *Literatura est-europeană de avangardă (A kelet-európai avantgarde irodalom)*, Editura Academiei, Budapesta, 1977, pp. 132-145; Kulcsár Szabó Ernő: „...cine te salută, clipă ivită». Subiectivism și depersonalizare la Kassák în anii douăzeci” („...ki üdvözlő téged születő pillanat». Alanyiség és deperszonalizáció a húszas évek Kassákjánál”), în *Discurs și orizont (Beszédmod és horizont)*, Editura Argumentum, Budapesta, 1996, pp. 124-156.

⁸ În primul rând în capitolul „Componentele unei viziuni despre lume. Cultura răsului și literatura maghiară de avangardă timpurie”

⁹ Láng Gusztáv, „în sfera de atracție a avangardei” („Az avantgárd vonzáskörében”), în *Lirica lui Dsida Jenő (Dsida Jenő költészete)*, Editura Kriterion, București-Cluj, 2000, pp. 43-123.

între 1928-1930 (dintre care doar o infimă parte a fost publicată în timpul vieții poetului) merită atenție și sub aspect poetic, pentru că în acestea se apropie cel mai evident de lirica expresionistă de limbă germană.

În ceea ce privește proza, acel corpus de texte care în sensul de mai sus, s-ar putea caracteriza ca specific avangardiste, se dovedește a fi considerabil mai restrâns. Cercetarea operelor lui Nagy Dániel, Tamási Áron și Szántó György ar putea orienta atenția spre o asemenea direcție de evoluție a prozei transilvănene care, prin tratarea nelineară a timpului și disocierea omogenității spațiale, se situează, pe de o parte, în limita orizontului modernității literare luată în sens mai extins, iar pe de altă parte, prin soluțiile grotești, prin renunțarea la „caracterele” convenționale (pe alocuri, cu tehnici de încadrare), a avut ca rezultat opere înrudite cu concepția avangardistă. Operele lui Kiss Ida sau Szilágyi András, pe lângă aceste caracteristici, se pot încadra în direcția literaturii de avangardă și prin argumente care provin din sfera dicției/tiparului.

CAPITOLUL I

TENDINȚE GENERALE ÎN LITERATURA MODERNĂ

Modernitatea ca și conștiință a epocii

Problematica definirii modernității îi preocupă pe cercetătorii științelor umaniste, mai ales de când (aproximativ din anii '60 ai secolului al XX-lea) s-a impus necesitatea ca modernismul să fie tratat ca o structură de epocă încheiată sau în curs de a se încheia. Până când teoreticienii postmodernismului n-au recurs la o tentativă de a-i fixa debutul și sfârșitul, conceptul de *modern* a fost folosit în înțelesul dintotdeauna, de „nou”, „contemporan”. În același înțeles s-a vorbit, până nu demult, despre un fel de „modernism etern”, care demola clișeele puse în circulație de discursul puterii.¹⁰ În paralel cu reconfigurarea lentă a sistemului de valori – ca urmare a schimbărilor istorico-sociale și de mentalitate – în decursul secolului al XX-lea au început să se schițeze tot mai pronunțat caracteristicile acelei epoci care se considera pe sine ca modernă și care, și ca urmare a utilizării acestui concept, inducea percepția unei concepții progresiste care anterior – de exemplu, în cadrul conceptelor despre epoca de aur a renașterii – sau mai târziu – după experiența războaielor mondiale și a experienței pogromurilor – nu era nici pe departe de la sine înțeles.

¹⁰ Cf. Adrian Marino, *Modern, modernism, modernitate*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 99.

Fundamentarea teoriei și a istoriei modernității în domeniile diverselor ramuri ale științei a evoluat în moduri diferite și, deși e neîndoiebnică interferența între structurile modernității analizate din perspectivă filosofică, sociologică, respectiv filologică, armonizarea lină a acestor concepții ar întâmpina dificultăți considerabile, mai ales în privința validării unei periodizări unitare. Modernitatea nu poate fi privită, pur și simplu, ca o epocă, ci mai curând ca o structură complexă, în care mișcările sociale-spirituale-artistice se influențează reciproc sub forma efectelor și contraefectelor și care nu se manifestă neapărat simultan.¹¹ În cele ce urmează doresc să analizez concepțiile care cercetează modernitatea din perspectiva literaturii și care văd în ea o construcție capabilă să integreze, pe baza unor anumite tendințe și trăsături comune, mai multe curente literare-spirituale de la începutul secolului. Definierea modernității este de o importanță crucială din perspectiva posibilității de încadrare istorico-literară a literaturii maghiare a avangardei timpurii (aproximativ 1915-1930)¹² și a literaturii de avangardă în general, deoarece interpretarea relației dintre modernitate și avangardă este adesea contradictorie până la extrem: câțiva analiști cercetează avangarda pe un segment foarte extins, incluzând multiple aspecte ale modernității,¹³ alții, în special criticii deja activi între cele două războaie mondiale,

¹¹ În modernitate survine delimitarea sferei de valori ale științei, moralei și artei, arată Jürgen Habermas. În consecință, judecățile asupra discursurilor tuturor celor trei domenii devin o atribuție a specialiștilor, fără ca anumite discursuri să interfereze între ele. Cf. Jürgen Habermas: „Un proiect neterminat – epoca modernă”, pp. 162-163, în: Jürgen Habermas, Francois Lyotard, Richard Rorty, *Ipostaza postmodernă*, Editura Századvég, Budapesta, 1993, pp. 151-178.

¹² Cf. Derék Pál, *Noile evoluții ale literaturii maghiare de avangardă istorică (1915-1930) și ale așa-numitei literaturi maghiare neoavangardiste (1965-1970) (A történeti magyar avantgárd irodalom (1915-1930) és az ún. magyar neoavantgárd irodalom (1965-1970) kutatásának újabb fejleményei)*, în Lk.k.t, 2001.

¹³ De pildă, Bori Imre, *De la secesion la dadaism (A szecessziótól a dadáig)*, Editura Forum, Novi Sad, 1969; *Timpul suprarealismului (A szürrealizmus ideje)*, Editura Forum, Novi Sad, 1970; *Apostolii avangardei: Füst Milán și Kassák Lajos (Az avantgarde apostolai: Füst Milán és Kassák Lajos)*, Editura Forum, Novi Sad, 1971) sau Söni Pál, *Radiația avangardei (Avantgarde-sugárzás)*, Ed. Kriterion București, 1973.

o amintesc ca pe un curent care neagă integral modernitatea, și astfel sunt predispuși s-o elimine din istoria literară.¹⁴

Înainte însă de a demara analiza modernității în actualizările ei literare, se vedește necesară și schițarea aceluia fundal conceptual în care s-au impregnat textele epocii și pe care analistul îl poate considera de-acum ca fiind „istoric”. Ca experiență discursivă, originea modernității se poate plasa în acel punct de cotitură în care modernitatea, luată în sens estetic, s-a desprins de „modernitatea civilizației” – în ultimă instanță, din momentul consolidării acesteia, a situării în poziție dominantă. Aceasta a însemnat, în fapt, înstăpânirea acelei mentalități civice pe care Matei Călinescu o descrie cu următoarele particularități: „Doctrina progresului, încrederea în posibilitățile benefice ale științei și tehnologiei, preocuparea pentru timp (un timp măsurabil, un timp care se cumpără și se vinde și care are deci, ca orice altă marfă, un echivalent calculabil în bani), cultul rațiunii, idealul de libertate definită în contextul unui umanism abstract, dar și orientarea către pragmatism, către cultul acțiunii și al succesului”.¹⁵ Diversele variante ale modernității culturale/estetice au supus criticii, în parte sau integral, ideile de mai sus, definindu-se pe ele însele ca fiind culturi minoritare, de opoziție.

În același timp, modernitatea poate fi considerată unitară din perspectiva renunțării la ideea imuabilității, respectiv a transcendenței, concepția ei despre lume fiind fundamental demitizantă: „legitățile pot fi decelate din conexiunile proprii, specifice, ale omului, societății și naturii, adică sunt imanente. Pe parcursul acestui proces s-a diminuat continuu trăirea, întinderea acelor domenii ale lumii și vieții, care au aparținut de sfera transcendenței, și neconținut a crescut partea immanentă, a cărei explicație se bazează pe legi interne proprii”¹⁶ – scrie Bókay Antal, evidențiind că ideea imanenței este una dintre determinantele fundamentale ale

¹⁴ De exemplu, Jancsó Elemér, *Cincisprezece ani de poezie maghiară transilvăneană* (Az erdélyi magyar líra tizenöt éve), Editura Grafica, Cluj, 1934; sau Eugen Lovinescu, Pompiliu Constantinescu, George Călinescu – a căror operă critică este analizată sub aspectul modernității de către Ion Bogdan Lefter, în *Recapitularea modernității*, Editura Paralela 45, Pitești, 2000.

¹⁵ Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Polirom, Iași, 2005, p. 52.

¹⁶ Bókay Antal, *Filologia în epoca modernă și postmodernă* (Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban), Editura Osiris, Budapesta, 1997, p. 54.

modernității. În fond, imanența semnifică și „autonomia sferelor de valori deja separate”¹⁷ (terminologia lui Jürgen Habermas), adică faptul că tradiția sau diferitele repere specifice de raportare valorică nu mai oferă explicații clare despre lume. Câtă vreme ideea imanenței a însemnat pentru burghezie lumea prezentă, materială, plasarea în centrul ei a ideii de beneficiu individual, în artă a avut ca rezultat, dimpotrivă, devianța de la ideea beneficiului, a autoteliei creației: însuși principiul imanenței se adaptează, deci, la fizionomia multiplă a modernității.

Cu acest principiu se află în interferență și înfățișarea modernității în chip de „criză a culturii”. Prin faptul că transcendența nu mai reprezintă pentru fiecare om o experiență accesibilă, respectiv că se nasc teorii noi de explicare alternativă a lumii, fundamentate pe principiul imanenței, ierarhia absolută a valorilor se destramă: aici nu există o asemenea instanță în raport care orice poate fi judecat. Mai precis: și modernitatea își instituie propriile valori axiale (de pildă, rațiunea ori libertatea), însă modelele de acțiune statuate pentru atingerea acestor valori, posibilitățile de identificare cu acestea par fără contururi exacte față de explicațiile transcendente asupra lumii. În această construcție, subiectul este pe cont propriu. „Ceea ce este denumit modern e ceva asemănător unei priviri în abis, după care devine evident că nu stăm prea sigur pe picioare, ci ne menținem doar în echilibru și trebuie să dobândim iar și iar un sprijin – pe care îl și putem pierde deci”,¹⁸ spune Günter Figal. Cu acest sentiment fundamental de nesiguranță se află în corelație conceptul-cheie, care revine iar și iarăși în modernitate, și anume *absurdul* – s-ar putea spune că acest mod de percepție a lumii bazat pe paradox, incongruență, criză, în mod latent sau explicit, e prezent în orice text al modernității.¹⁹ În fond, este vorba despre criza comunicării dintre intelectul cunoscător și lume: „Absurdul este ruptura dintre nevoia de explicație și înțelegere și presupusa impenetrabilitate și iraționalitate a lumii și a existenței. Pornind din conflictul intrinsec, conștient și insolubil,

¹⁷ Jürgen Habermas, *op. cit.*, p. 165.

¹⁸ Günter Figal, *Criza iluminismului – filosofia libertății și nihilismul ca premise de logică istorică ale modernității*, în *Lk.k.t.*, 2001/6, p. 4.

¹⁹ Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul*, Editura Gondolat, Budapesta, 1979, p. 23.

dintre existență și rațiune, fiecare lucru existent poate fi considerat absurd, deoarece este unic și singular, în consecință contravine categoriilor rațiunii”.²⁰ Astfel, istoria modernității devine și istoria zguduirii gradate a încrederii investite în posibilitatea cunoașterii și în vehiculul ei, limba.

Arta și literatura modernității s-a constituit și polarizat în contextul principiilor de mai sus, etalând ca temă fundamentală diversele aspecte ale „crizei” ce se contura, prin urmare și problemele cunoașterii și posibilitatea de a le exprima prin limbaj. În prezentarea acestor probleme, modernitatea nu este, firește, nici pe departe unitară; în cele ce urmează, aş evidenția câteva trăsături caracteristice care înlesnesc o configurare cât mai precisă a relației dintre modernitate și avangardă.

Avangardă și modernitate

Începând cu studiul fundamental al lui Matei Călinescu (*Five Faces of Modernity/ Cinci fețe ale modernității*),²¹ ne-a fost mult ușurată posibilitatea de a sesiza diversele înfățișări ale literaturii moderne. Cele cinci „fețe” pe care le deosebește autorul cărții (modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodern) devin sesizabile, în parte, prin examinarea fenomenului din perspective diferite, în iar parte e vorba despre alte și alte actualizări temporale (ca în cazul avangardei și al postmodernismului). Călinescu nu vorbește, deci, despre un monstru cu cinci capete, ci despre iluminarea din cinci unghiuri diferite a aceluiași cap. Diferitele „actualizări” ale modernității se știrbesc una pe alta, se ruinează. Modernitatea se opune kitsch-ului, avangarda modernismului, respectiv decadenței (ulterior ea însăși va fi numărată printre curentele decadente), iar postmodernul reprezintă o asemenea critică și reorganizare a produselor culturale/de civilizație ale epocii moderne și premoderne, încât pentru cei mai mulți dintre analiștii săi nu-i doar o nouă față/mască a modernității, ci altceva.

²⁰ Pentru punerea bazelor filosofiei absurdului, cf. Albert Camus, *Mitul lui Sisif*, Editura Magvető, Budapesta, 1990.

²¹ Reperele ediției engleze: Duke University Press, Durham, 1987.

În orice caz, în polemica purtată despre literatura postmodernă se pot recunoaște frecvent aceleași argumente, aceleași șabloane pe care le-au utilizat în controversele lor din primele decenii ale secolului al XX-lea reprezentanții – să-i numim așa – „tradiționalismului” și modernismului, iar puțin mai târziu, cei ai modernismului estetist ce abia începuse să-și consolideze pozițiile, și ai avangardei. Aceste tipuri de pledoarii recurente încearcă să înfățișeze originea liniei de ruptură dintre diferitele curente aflate în polemică mai mult ca probleme formale. Frank Kermode (în mare, de pe poziția lui T.S. Eliot despre modernism) rezumă esența problemei astfel: „Cel mai important stimul al neconținutei căutări formale în artă este teama că, din pricina formelor ficționale revoluate, arta nu va fi capabilă să afirme adevărul sau, cel puțin, doar într-o măsură mult mai mică decât ar fi posibil”.²² Numai că în cazul postmodernismului sau al avangardei – e adevărat, în moduri diferite – se pune și problema formei de existență a operei de artă. Curentele de avangardă încearcă să-și includă creațiile în șirul evenimentelor cotidiene, mergând pe un fel de idee „antiliterară”.²³ „Literatura mă persecută. Îmi e iremediabil antipatică.” – scrie Ion Vinea,²⁴ prietenul și colegul întru poezie al lui Tristan Tzara, în 1915, forțând la vremea aceea limitele simbolismului, împingându-le în direcția avangardei. Postmodernismul schimbă condițiile de existență ale textului prin utilizarea diferitelor niveluri ficționale – prin ridicarea la rang de principiu de construcție a reflecției asupra condiției autorului, a tradiției literare și a conceperii textului însuși. Dacă „problema formală” o punem în acest cadru, se pot delimita cu ușurință concepțiile literare ale avangardei istorice și postmoderne.

²² Frank Kermode, *Ce este modernul?* Editura Europa, Budapesta, 1980, p. 36.

²³ Materializarea acestei concepții are o serie de urme în manifestele și comentariile timpurii, unii analiști o văd problematică, cei mai mulți o consideră împlinită, pe drept, în arta constructivistă cu funcție decorativă. Această tendință, în multe privințe, este colțonată cu critica instituțiilor care încurajau această artă, ale cărei rezultate le configurează, poate cel mai bine, Richard Wolin prin conceptul „artă autonomă dezestetizată” („de-aestheticized autonomous art”). Citat de Richard Murphy, *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge University Press, Cambridge, 199, p. 32.

²⁴ Citat de Ion Pop, în *Avangarda în literatura română*, Editura Atlas, București, 2000, p. 28.

Din perspectiva postmodernismului se poate sesiza, în același timp, acea congruență epistemologică cu valoare de paradigmă care caracterizează deopotrivă modernismul și avangarda. Conform ipotezei lui Kulcsár Szabó Ernő, „o schimbare de concepție cu valoare de paradigmă nu s-a produs atât între modernismul de la cumpăna veacurilor și avangardă, cât între aceste două mari configurații și, respectiv, modernismul post-avangardist”.²⁵ În această concepție se integrează bine și interpretarea dată de Matei Călinescu, conform căruia, într-un anumit înțeles, avangarda poate fi privită ca o parodie a modernității.²⁶ (Și Babits Mihály a folosit aceeași expresie în relație cu futurismul, la vremea respectivă, probabil într-un sens mai puțin precis).²⁷ Relația parodiei cu „originalul” este simultan afirmativă și critică – identitatea ei este o anexă a „originalului”, deosebindu-se în același timp semnificativ de el: „în mod ideal, parodia trebuie să dea senzația de parodie și, în același timp, să ofere posibilitatea să fie luată aproape originalul însuși”.²⁸ În relația lor funcționează deci, simultan, un fel de dependență intimă și excludere reciprocă.

Dacă am încerca să configurăm relația modernității cu avangarda pe analogia dintre „original” și „parodie”, am găsi o seamă de puncte de sprijin: înainte de toate, particularitatea parodiei de *a exagera*. Avangarda pornește aproape exclusiv din tradițiile moderne, doar că deducțiile la care ajunge sunt mai radicale, mai extremiste. La criza epistemologică și lingvistică, apărută deja în modernism, avangarda a elaborat un alt „răspuns”, prin confruntarea structurilor fundamentate cu paradoxul sau a diferitelor experiențe subiective contradictorii: de pildă, în dadaism modelează raporturile dintre lucruri prin îmbinarea aleatorie a elementelor lingvistice – adică acea conștientizare că, în ultimă instanță, înțelesurile

²⁵ Kulcsár Szabó Ernő, *Posibilități de interpretare integrativă a modernității literare istorice* (Az irodalmi modernség integratív történeti értelmezhetősége) în *Stil și orizont*, Editura Argumentum, Budapesta, 1996, p. 12.

²⁶ Cf. Matei Călinescu: *Cinci fețe ale modernității*, (II), Editura Polirom, Iași, 2005, p. 141.

²⁷ V. Babits Mihály, „Futurism” („Futurizmus”), în *Nyugat* (*Occident*), 1910, vol. I, pp. 487-488.

²⁸ Matei Călinescu, *ibidem*, p. 142.

lucrurilor, conexiunile recognoscibile dintre ele, le realizează subiectul perceptiv/explicitant. Suprarealismul încearcă să intermedieze experiența necognoscibilă pornind de la acele frânturi care apar, „erup” din zona subconștientului, la care putem avea acces prin tehnica dicteului automat sau prin intermediul viselor. Deși câteva teorii ale parodiei nu consideră exagerarea ca fiind o caracteristică indispensabilă a parodiei, o amintesc ca pe o tehnică prin care se transmit semnale către receptor: e vorba de o parodie, adică textul conține o trimitere la un altul, în parte cu tendință contrară.²⁹ Până și conceptul în sine al „antiliteratură”, în care, conform unor interpretări, se poate enumera întreaga literatură de avangardă, presupune un asemenea punct de referință de care se diferențiază. Punctul de referință e, în majoritatea situațiilor, o structură intrată în criză (literatură, genuri literare) care este incapabilă să mai funcționeze ca atare. În același timp însă, concepțiilor antiliterare (și aici este iarăși valabilă analogia cu parodia) nu le-a reușit niciodată să „demoleze”, să „sisteze” scrisul sau literatura – în ciuda faptului că uneori prevesteau și acest lucru; cel mult au înlocuit literatura existentă cu una de alt tip.³⁰ Exagerarea, în definitiv, semnalează în funcția parodiei punctul în/din care „originalul” e substituibil și/sau de substituit.

Gary Saul Morson evidențiază o asemenea particularitate a parodiei care, prin analogie, caracterizează mai multe dintre curentele de avangardă: „Parodia își propune să discrediteze un act de comunicare prin faptul că redirejează atenția de la text asupra unui context «compromițător».”³¹ Una dintre tendințele centrale ale avangardei a fost tocmai de a recontextualiza arta. N-a negat, pur și simplu, un mod de expresie ori curent anterior, ci a regândit până și statutul artei (funcția ei, împreună cu adecvarea la componentele sistemului social).³² A dorit să cucerească în beneficiul

²⁹ V. Gary Saul Morson, *Parody, History, and Metaparody*, p. 70. În: Gary Saul Morson, Caryl Emerson (eds.): *Rethinking Bakhtin*. Northwestrn University Press, 1989.

³⁰ Adrian Marino, „Antiliteratură”, pp. 152-153, în *Dicționar de idei literare*, vol. I, Editura Eminescu, București, 1973.

³¹ Gary Saul Morson, *Parody, History, and Metaparody*, p. 71.

³² Cf. Peter Bürger, *Teoria avangardei*, p. 37.

artei și domenii care până atunci s-au dovedit inaccesibile, datorită diverselor tabu-uri culturale sau poetice. Autorii de avangardă au încercat să câștige alte categorii de receptori, au introdus în textele lor elemente ale vieții și existenței cotidiene care până atunci erau considerate nepermise sau periferice. Au înființat instituții de un tip nou pentru propria lor (anti)artă: cabarete, reviste ilustrate. S-ar putea spune: au încercat să discrediteze literatura modernismului prin faptul că au smuls-o dintre categoriile generale³³ și au reinterpretat-o ca pe o structurare elitistă, izolată, ruptă de realitate. De contextul (parodic al) dorinței de epatare se poate lega, printre altele, prezența mai accentuată a principiului material-corporal, care în estetism avea un caracter izolat (mai evident, de exemplu, în poezia *Une Charogne* a lui Baudelaire). Raportul dintre principiul material-corporal și avangardă va necesita în cele ce urmează o analiză și mai cuprinzătoare, însă e indubitabil că plasarea contextului corporal de către avangardă în prim-planul sferei rațional-afective se poate interpreta ca un gest parodic și este egal cu etalarea unui deficit al modernismului.

Artiștilor de avangardă le era, de asemenea, caracteristică autodefinirea ca opozanți: acest aspect nu-l putem ignora pe parcursul analizei relației dintre modernism și avangardă. La o privire retrospectivă însă, ne sar în ochi și aspecte eclatante, care dovedesc congruență. Despre caracterul modernist și avangardist al concepției despre limbaj și simbolizare va mai fi vorba aici, însă în contextul analogiei parodice se pot pune în discuție și interpretările inspirate de critica ideologică și de teoria sistemelor, care pun în discuție eșecul avangardei: experimentele avangardiste (suprarealiste), spune Habermas, „au dorit să producă vătămări în structurile artei, dar n-au făcut, în ciuda voinței lor, decât să pună într-o lumină și mai puternică aceste structuri. [...] Procesele de înțelegere a lumii vii revendică în cuprindere integrală tradiția culturală. De aceea,

³³ Această idee constituie teza centrală și a studiului citat al lui Kirsten Strom; studiul își deduce propria concepție, mai nuanțată, din următoarea propoziție a lui Peter Burger: „Întrucât mișcările istorice de avangardă deja au pus o dată în lumină faptul că sistemul instituțional al artei oferă soluții pentru enigmatul influenței, respectiv ineficienței artei, de acum înainte nicio formă nu mai poate exista cu pretenția – dispunând fie de argumente etern valabile, fie de altele legate de o epocă anume – de a pretinde pentru sine exclusivitate”.

zilele obișnuite nu s-ar putea smulge din imobilismul deșertificat al culturii prin aceea că deschidem în mod forțat *unul* dintre domeniile culturii, în cazul dat arta, și instituim o conexiune *cu unul* dintre complexele specializate de cunoaștere”.³⁴ La prima lectură, teza lui Habermas ne amintește de reproșurile Stângii la adresa avangardei, care acuza artele experimentale de lipsa „deducerii consecințelor ultime”, de lipsa angajamentului total. Aici însă e vorba despre altceva: despre consecințele „autonomiei sferelor de valori separate” – despre faptul că dintre domeniile separate ale științei, moralei și artei, avangarda a reușit, cu adevărat, să-și fixeze ca țintă doar una, arta (deși operele de avangardă, concrete, supuse analizei, conțin anumite particularități reprezentative de „critică etică” directă și indirectă). De exemplu, despre știință a avut mai puține de spus, a încercat într-o mai mică măsură să scoată în evidență posibilitatea unei reorganizări ori nevoia unei restructurări. Și de aici se poate deduce mult trâmbișata problemă a „anorganicității” avangardei. Într-un exemplu de mare plasticitate, Kappanyos András compară funcționarea avangardei cu dinamica unui puci. Genul caracteristic al avangardei, respectiv manifestul (pe care, în general, artiștii tineri îl adresează colegilor de breaslă, mai vârstnici sau mai tineri), într-un anumit sens este anti-genul unei *ars poetica* (în care, de regulă, un autor prestigios, „canonizat”, își fixează poziția: „arta poetică tradițională dorește să formalizeze un consens statuat și să-l întărească prin asta; manifestul mătură, dă cu piciorul în consensul existent și dezvăluie un alt sistem de valori”).³⁵ Avangarda propune deci asemenea valori care nu decurg dintr-o practică rigidă, ci se nasc în clipa enunțării lor: nu sunt „susținute” de structura de valori recunoscută anterior, astfel nici de celelalte sfere de valori care există separat, ci doar de viziunea unei devenirii viitoare, cel mult. Deci mai curând puci decât revoluție prevăzător pregătită. (Aici specificul de puci e o categorie descriptivă și nu valorizatoare: acea nerăbdare manifestată la debutul avangardei, care a avut ca rezultat dinamismul specific puciului, în cele mai multe

³⁴ Jürgen Habermas, *Un proiect neterminat – epoca modernă*, p. 169-170.

³⁵ Kappanyos András, *Avangarda ca provocare a istoriei literare* (Az avantgárd mint az irodalomtörténet provokációja), p. 84, în Veres András (sub red.): *Șansa istoriei literare* (Az irodalomtörténet esélye), Editura Gondolat, Budapesta, 2004.

situații devine îndreptățită și de înțeles, dacă analizăm structurile instituționale contemporane.)

Mai sus am făcut deja referire și la faptul că în literatura de specialitate delimitarea severă a modernismului și avangardei nu e nici pe departe generală. Mai ales în critica americană s-a dovedit mult timp valabilă acea „traducere averroesiană”,³⁶ care a înlocuit, pur și simplu, conceptul de avangardă vehiculată în Europa cu termenul de „modernism”, asupra căruia avea referințe – Matei Călinescu, care s-a socializat în științele europene, semnaleză subtil în cartea sa, cu mai multe ocazii, această substituie terminologică. La sfârșitul anilor '80, făcând trimitere la o variantă anterioară a cărții, concluzionează astfel mutațiile survenite în cercetarea modernității: „Încă mai cred că opoziția dintre modernism și avangardă poate fi apărută, în sens analitic, în anumite contexte (istorice), dar în linii mari ea necesită revizuirii, pentru a putea îngloba opoziția recentă, mult mai fermă, dintre modernism (inclusiv avangarda) și postmodernism. Acum, când europenii, după modelul americanilor, au ajuns să recepteze avangarda drept parte integrantă a proiectului modernist, este mai greu de afirmat că postmodernismul reprezintă doar o prelungire a vechii avangarde”.³⁷ Din această evaluare a situației se poate observa, pe de o parte, acea cotitură care nu mai vede în postmodernism doar o relevare a problemelor formale, iar pe de alta, generalizarea acelei opinii (discutabile) conform căreia modernismul și avangarda ar fi, de fapt, unul și același curent literar. Antologii reprezentative de istorie/interpretare literară, precum volumul intitulat *Modernism*,³⁸ redactat de Malcom Bradbury și James McFarlan, susțin ideea care șterge delimitarea celor două categorii, care tratează istoria literaturii europene dintre 1890-1930 în același cadru: operele lui Rilke, Yeats, Eliot, Pound și ale dadaștilor, expresioniștilor, suprarealiștilor.

³⁶ Nuvela lui Jorge Luis Borges, *Pe urma lui Averroes*, este istoria unei „intraductibilități” culturale: fiindcă islamul timpuriu nu cunoaște noțiunile de tragedie și comedie, protagonistul nuvelei rezolvă inconvenientul în modul următor: „Aristul numește tragedii panegiricele și comedii satirele și anatemele”.

³⁷ Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, p. 269.

³⁸ Malcom Bradbury și James McFarlan, *Modernism*, Penguin Books, London-New York, 1991.

În istoria literaturii maghiare nicidecum nu ni se pare de bun augur să colaționăm modernismul cu avangarda, întrucât, pe lângă faptul că între ele se pot evidenția deosebiri poetice și de concepție literară semnificative, se ivesc și considerentele de istoric al recepției: receptarea a tratat în mod radical diferit avangarda față de modernismul de la *Nyugat* (pe prima neglijând-o), într-atât încât, practic, însuși corpusul de texte al literaturii maghiare de avangardă se cere a fi reconfigurat sau chiar – creat. Deși s-au produs încercări (mai ales din perspectiva postmodernismului) de a releva fondul epistemologic-simbolistic comun al modernismului și avangardei, se arată și în continuare necesară menținerea unei diferențieri nuanțate între modernism și avangardă.

În timp ce vocea critică la adresa „modernității civilizației” devenise deja aspră și în cadrul modernismului estetic, avangarda dorea să pună în locul acestui sistem de valori ce tindea spre echilibru contrariul, radicalizat și pe mai multe niveluri. În anumite privințe – tocmai datorită evaluării simpliste, opoziționiste, al celuilalt pol al contrariilor – fără succes. Avangarda (cel puțin avangarda maghiară), conform unor interpretări, nu punea la îndoială tocmai relația (centrală în modernitate) dintre obiect și semn, prin care ar fi consemnat o turnură paradigmatică în literatura maghiară și care ar fi transformat-o ulterior într-un „partener de dialog mai înzestrat”.³⁹

Este dificil de configurat istoria avangardei maghiare – și-n cadrul ei, analiza procesului semiotic – deoarece, printre altele, „marile” curente vest-europene (futurism, expresionism, dadaism, suprarealism), care au reușit să-și creeze prin consens – mai mult sau mai puțin – o poetică specifică,⁴⁰ nu s-au manifestat la fel de

³⁹ V. și: Kulcsár Szabó Ernő: „«...cine te salută, clipă ivită». Subiectivism și depersonalizare la Kassák în anii douăzeci”, în *Stil și orizont*, p. 124-156.

⁴⁰ Derékly Pál e sceptic relativ și la acest aspect: „Nimic nu caracterizează mai bine starea actuală a cercetării filologice decât că până în prezent n-a reușit să reconstituie poetica nici unui *-ism*, deși spre mijlocul anilor nouăzeci s-a reușit configurarea unui fel de tipologie experimentală – și care dintre operele literaturii maghiare pot fi numite creații futuriste, expresioniste, dadaiste, respectiv suprarealiste”. Vezi „Noile evoluții ale literaturii maghiare de avangardă istorică (1915-1930) și ale așa-numitei literaturi maghiare neoavangardiste” (1965-1970), în *Lk.k.t.*, 2001/6.10.

omogen și programatic în arealul limbii maghiare. Frecvent vehiculatele concepte de „activism”, respectiv „constructivism” în revistele lui Kassák sunt mai dificil de definit, respectiv de substituit în *isme*le mai cunoscute. În parte, și acest lucru a îndreptățit experimentul lui Bojtár Endre de a configura tipologia specifică a avangardei est-europene, în care „constructivismul” figurează cu pondere asemănătoare celor patru „isme” amintite mai sus.⁴¹ Cercetarea literaturii avangardei istorice de după conferința de recitare⁴² a lui Kassák din 1999, încearcă să se rupă de concepția avangardistă autocaracterizantă și autoapreciantă în ceea ce privește denumirea și încadrarea, eliminând în mare parte și suprapunerea curentelor literare și de artă plastică. Ca urmare, în noile studii privitoare la Kassák nu se va mai vorbi despre activism și constructivism, în schimb autorii volumului de studii, *Recitirea lui Kassák*, sunt înclinați să plaseze textele scrise de Kassák între 1920 și 1925 integral în sfera dadaismului. Deréky Pál rezumă în felul următor imaginea avangardei nou-configurate: „Astfel, acum, lângă capitolele despre futurism, expresionism și suprarealism, care nu creează dificultăți teoretice deosebite, a apărut un capitol atât de vast despre dadaism, încât aproape că întrece ca întindere pe cele trei luate împreună. Și-n plus, în acesta se regăsesc operele esențiale ale avangardei maghiare istorice”.⁴³ Fără a considera ca satisfăcătoare fundamentarea teoretică a poeziei curentelor de avangardă timpurii sau actuale, Deréky argumentează că această poziție impune și în continuare nuanțări. Deoarece constructivismul din arta plastică, de care Kassák s-a ocupat mult și în eseistica sa, în multe privințe e în contradicție cu concepțiile dadaiste despre artă. „După părerea mea, mai curând ar putea fi vorba – afirmă Deréky – că a integrat aceste două *isme* într-o sinteză – ceea ce, recunosc, e un melanj extrem de rar. Deci, simplificând, în literatura sa sunt prezente,

⁴¹ Cf. Bojtár Endre, *Literatura est-europeană de avangardă (A kelet-európai avantgárd irodalom)*, Editura Academiei, Budapesta, 1977.

⁴² În volum (sub red.) Kabdebó Lóránt, Kulcsár Szabó Ernő, Kulcsár Szabó Zoltán, Menyhéert Anna, *Studii despre Kassák Lajos (Tanulmányok Kassák Lajosról)*, Editura Anonymus, Budapesta, 2000.

⁴³ Deréky Pál, *Literatura maghiară de avangardă istorică... (A történeti magyar avantgárd irodalom...)*, p. 10.

concomitent, o acțiune constructivă de extindere și una retractilă. În poezia acestei perioade – adică între limitele poemelor numerate – doar în preajma anului 1927, aproximativ cu a 75-a poezie, intervine o schimbare semnificativă. E de necrezut că și-ar fi păstrat principiile poetice dadaiste până în 1927, mai ales că între timp a consumat câteva experimente și în notă suprarealistă”.⁴⁴

Se pare că actuala receptare centrată pe dadaism se poate explica prin faptul că din perspectiva influenței în literatura contemporană, interpretările relațiilor simbolice de tip dada par cele mai „provocatoare” pe direcția evoluției spre postmodernism, cu atât mai mult cu cât subiectul liric se construiește în ceea ce mod aproape identic. În avangardă, spune Kulcsár Szabó Ernő – și acest lucru este valabil mai ales în ce privește dadaismul – „locul esteticii umane, a intenționalității individuale, este luat de realismul esteticului desprins de voința creatorului de artă, de obiectivarea desemiotizată”.⁴⁵ Acea construcție de istoria literaturii care se configurează în scrierile lui Kulcsár Szabó și ale colectivului său de cercetători pare, în multe privințe, rezonabilă. Esența ei e că istoria literaturii secolului al XX-lea este determinată de patru formațiuni mari: modernitatea clasică, avangarda istorică, „modernismul târziu”, respectiv postmodernismul. Rămânând la exemple din literatura (poetica) maghiară, detalierea concretizărilor mai importante ar fi înlesnită de operele lui Babits/Kosztolányi, Kassák/Déry, József Attila/Szabó Lőrinc, respectiv Tandori Dezső/Oravecz Imre. Evident, această construcție necesită în multe privințe nuanțări: într-un anumit sens, integrarea neoavangardei (cu altă expresie, a postavangardei) ar putea constitui un impediment,⁴⁶ pe de o parte, iar pe de alta s-ar putea pluraliza acea tendință destul de restrictivă a analizei, care cercetează în texte, aproape în exclusivitate, concepția despre subiectul liric și concepția semiotică. În orice caz, despre

⁴⁴ Deréký Pál: ibidem, p. 11.

⁴⁵ Kulcsár Szabó Ernő, *Modernitate clasică, avangardă, postmodernism. Modernitatea literară și criza „integralismului” gândirii (Klasszikus modernség, avantgárd, posztmodern. Az irodalmi modernség és az „egész”-elvű gondolkodás válsága)*, Editura Kortárs, 1990, I, p. 136.

⁴⁶ Cf. mai pe larg punerea acestei chestiuni în Dánél Mónika, *Structuri intermediare. Despre poetica textelor neoavangardei maghiare (A közötliség alakzatai. Magyar neoavantgárd szövegek poétikájáról)*, Editura Magyar Műhely, 2002, pp. 27-54.

rezistența construcției am obține indicii și mai convingătoare dacă am analiza interrelația anumitor structuri de pe poziție antropologică, a științelor culturii ori din alte perspective. Pe baza cercetărilor de până acum, aceste relații se pot schița astfel: formațiunile de mai sus „pot fi delimitate între ele decisiv sub aspectul concepției asupra subiectului și asupra procesului semnificant. Deoarece, privind dinspre concepția asupra subiectului, postmodernismul dezvoltă în parte concepția avangardistă asupra individului, însă concomitent se situează și pe o poziție contrară, în măsura în care concepția semiotică – negând desemiotizarea avangardistă – se apropie, în schimb, mai mult de autosemiotizarea modernității clasice”.⁴⁷

Sfârșitul modernității?

În structurile sale de profunzime, conceptul de modernitate este portantul unei experiențe temporale particulare: experiența timpului istoric, linear, care evoluează într-o direcție determinată, fără ca firul axial să creeze bucle. Această concepție temporală determină și raportarea sa la tradiție: aici tradiția semnifică ceva ce se abandonează, ceva ce în lumina actualității devine sau poate deveni caduc. Practic, etimologia conceptului de „avangardă” conține aceeași viziune temporală: „avangarda” (echipa fruntașă), într-un anumit înțeles, îi premerge întrucâtva propriei epoci și curăță, pregătește terenul pentru toți cei ce îi vor călca pe urme. Cuvântul presupune o teleologie: avangarda înaintează spre ceva, depășind forțele regrese.⁴⁸ Theodor W. Adorno dezvoltă și caracterul paradoxal al acestui principiu – anume că din această cauză se dă o luptă exacerbată cu trecutul, cu ceea ce există (de multă vreme): „Semnele dislocării sunt sigiliul autenticității artei moderne; cel prin care ea neagă cu disperare închiderea invariabilului; explozia este una din invariantele sale. Energia antitraditionalistă devine un vârtej devorator. În această măsură, modernitatea este un mit îndreptat împotriva lui însuși; atemporalitatea sa se transformă în

⁴⁷ Kulcsár Szabó Ernő, *Posibilități de interpretare integrativă a modernității literare istorice (Az irodalmi modernség integratív történeti értelmezhetősége)*, p. 11.

⁴⁸ V. Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, pp. 101-119.

catastrofă a clipei ce frânge continuitatea temporală”.⁴⁹ În această formulare tăioasă de paradox devine evident că structura teleologică admite multiple concretizări, mai multe concepții. Aceasta ar putea constitui o bază pentru modul cum este tematizat de către unii cercetători însuși termenul de avangardă, caracterul său global – printre ei Kirsten Strom, Kappanyos András sau Passuth Krisztina, în modalitatea amintită deja mai sus: că dadaismul sau chiar supra-realismul nu sunt în același mod „avangardiste” ca, de exemplu, futurismul. În această privință poate fi relevantă și observația lui Antoine Compagnon, care se străduiește să evidențieze astfel de deosebiri chiar între modernitatea timpurie și avangardă: „Primii moderni nu căutau noul într-un prezent deschis spre viitor, ducând cu sine legea propriei lor dispariții, ci în prezent, în calitatea sa de prezent. Deosebirea e capitală. [...] Nu aveau încredere nici în timp și nici în istorie, și nu sperau să-și ia vreodată revanșa. Eroismul lor era acela al prezentului și nu al viitorului, căci ignorau și utopia, și mesianismul. [...] Pe scurt: primii moderni nu-și imaginau că ar fi reprezentat o avangardă”.⁵⁰ În această schițare, diferența se concretizează între caracterul utopist, respectiv dorința viețuirii în prezent. Nu cred că această diferențiere, în întregul ei, s-ar putea dovedi funcțională în cazul modernității și al avangardei, în ambele paradigme pare mult mai accentuat principiul noutății, care evidențiază, deci, multiple suprapuneri. Teleologia, trecutul care incită la excedare, nu lipsește nici din reprezentarea lui Compagnon, diferența se poate evidenția numai prin poziționarea accentului.⁵¹

Nu-i deloc întâmplător că majoritatea analiștilor plasează „falimentul” avangardei în anii '60: până la acea dată, avangarda, care s-a străduit să provoace scandal, să disloce cadrul existent, devine

⁴⁹ Citat de Jürgen Habermas, *Un proiect neterminat – epoca modernă*, p. 156. Vezi și: Theodor W. Adorno, *Teoria estetică*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, p. 37.

⁵⁰ Antoine Compagnon, *Cele cinci paradoxuri ale modernității*, Editura Echinox, Cluj, 1998, pp. 45-46.

⁵¹ Adorno afirmă și următoarele referitor la acest aspect: „Modernitatea este abstractă în virtutea relației sale ai ceea ce a precedat-o; refuzând orice conciliere cu magia, ea nu este capabilă să spună ceea ce n-a fost încă: de aceea, criptogramele baudelairiene ale modernității plasează noutatea pe același plan cu necunoscutul, cu telos-ul ascuns. [...] arta modernă cultivă turul de forță al baronului Münchhausen, acela al identificării cu non-identicul”. Theodor W. Adorno, *Teoria estetică*, pp. 35-36.

de succes pe plan mondial (în special în lumea apuseană), opinia publică începe să perceapă, pur și simplu, ca amuzantă retorica axată pe ofensă, pe agresiune. E adevărat, aceasta este deja epoca neoavangardismului și a postmodernismului.⁵² Acum se zguduie cu adevărat „cultura oficială” până atunci relativ unitară, în culturile cu structurare democratică – dispare adversarul viguros, care „provoacă la depășire”, și dispare sau se multiplică și teleologia care ar da orientare artei.

Consecința acestei stări e că Angelo Guglielmi, când publică în 1964 teoria sa despre avangardă, respinge posibilitatea raportării termenului la evoluții contemporane. În locul termenilor de avangardă sau neoavangardă, propune expresia „experimentalism”, iar metafora cu care își argumentează opțiunea detaliază plastic și motivația: artele contemporane – spune Guglielmi – se află în situația dușmanului care se retrage din orașul îndelung asediat, însă a minat terenul. În astfel de situații, partea asediatoare are nevoie de specialiști dotați cu contoare Geiger, nu de batalioane de asalt cu armament ușor.⁵³ Atributele „avangardei” – disponibilitatea pentru pionierat, îndrăzneala – nu sunt suficiente în această situație: sunt necesare, mai curând, experimentele prudente decât „avangarda”.

Termenul de postmodernism nu înseamnă deci că pe axul temporal linear această paradigmă se află „înaintea modernismului”, este vorba mai curând de faptul că în această concepție „modernul”, „noul” nu mai semnifică o valoare specială: aspirația spre modernism nu ne apropie de vreun fel de țință finală: teleologia se transformă în cronologie.

În același timp, faptul că postmodernismul dispune de un alt fel de experiență temporală îi schimbă și raportarea la tradiție: nu dorește cu orice preț s-o demoleze, s-o reclădească, ci recitește,

⁵² În scrierea sa sinoptică, Kappanyos András tratează ca pe un „succes” îndoielnic și paradoxal acel punct nevralgic dincolo de care o parte semnificativă a artei avangardiste devine normativă și căutată, apoi adaugă: „teleologia modernistă materializată radical în avangardă abandonează spațiul cultural-artistic, și acest spațiu părăsit este ceea ce, în lipsă de ceva mai potrivit, numim postmodernism”. Cf. Kappanyos András, *Avangarda ca provocare a istoriei literare (Az avantgárd mint az irodalomtörténet provokációja)*, p. 75.

⁵³ Matei Călinescu, *op.cit.*, p. 125.

revalorifică. Aici, recontextualizarea elementelor de realitate, a declarațiilor, a actelor comunicării nu ni se înfățișează atât ca stare de „criză”, contextul „originar” nu deține o importanță superioară, astfel că în postmodernism iau ființă noi și noi construcții (funcționale) prin revalorificarea elementelor deja existente. Deplasarea paradigmatică se produce dinspre percepția ca formă a crizei spre percepția ca punct de pornire.

Conform constatării ușor „eretice” a lui Matei Călinescu, „departe de a fi preocupat de noutate ca atare sau de noutate în general, avangardistul încearcă de fapt să descopere sau să inventeze noi forme, aspecte sau posibilități *ale crizei*”.⁵⁴ Paradigma postmodernă nu se delimitează de aceste „descoperiri” ci le integrează în propria identitate, atribuindu-le o altă semnificație. În acest sens, „aptitudinea pentru dialog” a modernismului sau a avangardismului poate fi descrisă prin procesele istoriei receptării. Prin aceasta nu se întocmesc însă clasificări ierarhice de valoare, cel mult se poate configura mai facil genealogia unor curente.

În timp ce încercăm să interpretăm avangarda istorică sau modernitatea din perspectivă „istorică”, nu putem scăpa din vedere, firește, că „istoricizarea”, în definitiv, este rezultatul unor demersuri subiective: „în operațiunea de periodizare, epoca aproape că metamorfozează trecutul în «prezent» (îl marchează, îi stabilește semnificația, mai precis: îl creează prin mijlocirea unui «index periodic»), deci îl re-prezintă. Limitele perioadei se pot percepe deci ca semne, acele semne în lipsa cărora n-ar putea exista trecutul, cel puțin nu în înțelesul că i se pot aglutina semnificații, se poate interpreta.”⁵⁵ – scrie Kulcsár-Szabó Zoltán. Paradigma modernității e creată de privirea „retrospectivă” dinspre postmodernism, ceea ce e un paradox cel puțin de același grad cu cel al modului în care avangarda, curentul care a negat tradiția în întregul ei, a devenit/devine ea însăși tradiție.

⁵⁴ Matei Călinescu, *ibidem*, p. 126.

⁵⁵ Kulcsár Szabó Zoltán, „Retorica «epocii»” („A «korszak» retorikája”), pp. 18-19, în *Ipotezele lecturii (Az olvasás lehetőségei)*, Editura JAK-Kijarat, Budapesta, 1997.

CAPITOLUL II

**COMPONENTELE UNEI VIZIUNI DESPRE LUME,
CULTURA RÂSULUI ȘI LITERATURA MAGHIARĂ
DE AVANGARDĂ TIMPURIE***Râsul ca întemeiere a lumii*

„Furculița de aur a râsului îmi pocnește pe dinți” – scrie Kassák Lajos în poezia intitulată *Către bucurie*, în 1915. Aceasta este prima poezie în prima revistă maghiară de avangardă, în *A Tett* (*Acțiunea*), deci și programul publicației, într-un anumit sens.⁵⁶ Astfel, teoretic, bucuria și râsul sunt categorii centrale la începuturile avangardei maghiare. În istoria culturii n-ar fi acesta primul gest de întemeiere de lume care debutează cu râsul. Un străvechi papirus egiptean atribuie facerea lumii râsului zeilor: „A izbucnit în râs și s-a ivit lumina... A izbucnit și a doua oară în râs și au apărut apele...”⁵⁷ Numai că istoria receptării literaturii maghiare de avangardă n-a legitimat până acum această ipoteză. Situarea lui Kassák în epicentrul receptării a eliminat posibilitatea răzbaterii în prim-plan a trăsăturilor mai frivole, mai vesele ale avangardei. Rigiditatea statuară, seriozitatea sumbră a portretelor kassákienne canonice – care a devenit, treptat, emblematică pentru operă – nu

⁵⁶ „Acesta se poate considera – conform introducerii lui Szabó Dezső – a fi «programul» primei publicații a lui Kassák” – scrie Kálmán C. György în notele antologiei redactate de el, intitulată *Lirica avangardei timpurii* (Editura Unikornis, Budapesta, 2000, p. 267).

⁵⁷ Cf. Mihail Bahtin, *Arta lui François Rabelais în cultura populară a Evului Mediu și a Renașterii*, Editura Osiris, Budapesta, 2002, p. 83.

indicau această direcție. Astfel, privind prin dioptriile receptării, poemul programatic produce efectul unui mesaj codat: bucuria substituie altceva, înlocuiește elanul, dinamismul – atributele profetului ales. Interpretările, care sunt deschise și spre manifestările mai laxe ale avangardei maghiare, sunt constrânse la astfel de constatări: „Lui Kassák i-a fost străină, de fapt, frivolitatea dadaismului – întâmplător, era total lipsit de simțul umorului – însă negarea totală și un început desăvârșit se intersectau cu cele mai intime intenții ale sale”.⁵⁸

Nu doresc în cele ce urmează să contest sau să răstorn cursul întregii receptări – nu cred că în intențiile literaturii maghiare de avangardă ar fi primat tendința spre *farsă* sau comic. Deși există și astfel de referințe în avangarda maghiară, i se poate da dreptate lui Kappanyos András, unul dintre ultimii cercetători ai problematicii, care observă că „patetic-încrâncenatul fond sonor este într-adevăr o caracteristică importantă (chiar dacă nu generală) a avangardei maghiare”.⁵⁹ În același timp, pornind de la concepția despre răs a lui Mihail Bahtin, sesizez congruențe structurale între creativitatea lingvistică, respectiv răzbaterea temporară la suprafață a limbajului și a culturii considerate dintotdeauna subculturale (sau periferice). În asemenea situații, receptarea a inclus adesea în categoria ridicolului sau a scandalosului și acele manifestări care nu s-au spus sau scris cu intenția provocării râsului.⁶⁰ Avangarda – și mai ales dadaismul – a văzut și în această incongruență o asemenea posibilitate prin care se poate crea o ipostază inedită. A anticipat și a dejucat astfel reacțiile ostile, integrându-le în propria identitate: „În alte epoci, stârnirea râsului era considerată un succes dacă răspundea intențiilor autorului și operei; în caz contrar, devenea cel mai jenant eșec, mai dăunător decât indiferența și plictiseala, pentru că din răs se transforma în

⁵⁸ Forgács Éva, „Jos cu muzica mieunată a sufletelor sensibile. Dadaismul la periferiile artei maghiare, 1915-1930” („Le a széplelkek macskazenéjével. A Dada a magyar művészet perifériáin 1915-1930”), p. 169, în voi. *Clipa furată*, Editura Jelenkor, Pécs, 1994.

⁵⁹ Kappanyos András, „Farsa, satira, ironia și avangarda” („Tréfa, szatíra, irónia és az avantgarde”), p. 61, în Kabdebó Lóránt et al. (sub red.): *Studii despre Kassák Lajos (Tanulmányok Kassák Lajosról)*, Editura Anonymus, Budapesta, 2000.

⁶⁰ Cf. Kappanyos András, *op.cit.*, p. 64.

derâdere. Hotarul dintre cele două feluri de răs, batjocoritor și amuzant, a fost întotdeauna clar și inechivoc pentru toată lumea. Dadaismul a fost dispus să rupă cu această tradiție și să facă pe măscăriciul care, cu o figură gravă, își varsă-n creștet găleata de vopsea”⁶¹ – scrie Kappanyos András.

Concepția bahtiniană despre răs (medieval) face posibilă o abordare a avangardei maghiare care amestecă – oarecum – categoriile de „burlesc” și „amuzant” (deplasând accentul mai degrabă spre cea din urmă) – nu-și propune să tranșeze dacă efectul umoristic este sau nu intenționat în anumite situații concrete. (Acest lucru, de altfel, în numeroase teorii ale comicului, e un nonsens – în cele ce urmează voi reveni asupra discuției). Destinderea la propoziții de gen „latabagomar și fînfi”^{*} pare, în orice caz, total îndreptățită și „adecvată” în această abordare. În același timp, se pot evidenția astfel asemenea analogii de natură discursivă între avangardă și modalități de comunicare de bâlci/rabelaisiene care, pe de o parte, fac mai palpabil potențialul „subversiv” al avangardei, iar pe de alta, justifică numeroasele trăsături specifice ale receptării avangardei.

^{*} Expresii din poemul lui Kassák, *Calul moare, păsările își iau zborul* (*A ló meghal a madarak kirepülnek*), care nu au nici un înțeles, sunt un fel de băiguială, o „limbă păsărească” („halandza”, în maghiară, joc în care a excelat Karinthy Frigyes, n.tr.).

Analogiile între discursul rabelaisian și cel avangardist

În cartea sa despre Rabelais, Mihail Bahtin plasează stilul de discurs al autorului analizat într-un asemenea sistem de conexiuni ale unei culturi, în care răsul și „concepția carnavalescă despre lume” ce i se subsumează au ritualuri bine articulate. Această viziune asupra lumii se leagă în primul rând de spațiul pieței/târgului, unde membrii comunității se întâlnesc cel mai frecvent între ei. În acest spațiu (în special cu ocazia sărbătorilor) se suspendă, temporar, sistemul ierarhiilor, normelor, privilegiilor și ia naștere o altă lume, în care timpul, geneza, schimbarea, renașterea se

⁶¹ *Ibidem*.

autocelebrează.⁶² În această lume, principiile „serioase”, „oficiale” se întorc pe dos, răzbat în prim-plan alte registre ale limbii, o altă modalitate de întrebuințare a ei: „Această concepție despre lume, întrucât se afla în contradicție cu orice lucru definitiv încheiat și finit, cu orice lucru aspirând la neclintire și eternitate, a pretins pentru sine forme dinamice și schimbătoare («proteice»), ludice și maleabile. Multiplele forme și simboluri ale limbajului carnavalesc sunt pătrunse de patosul schimbării și reînnoirii, de conștientizarea veselă a condiției relative a adevărilor dominante și a puterii”⁶³ – scrie Bahtin. În carte se accentuează în repetate rânduri că-n acest mediu suspendarea ordinii este temporară, totodată și faptul că această parodie de carnaval se află la mare distanță de parodia de după Iluminism, care este mai degrabă o „negație răspicată și formalistă”: „parodia de carnaval neagă într-un mod care, simultan, reînvie, reînnoiește ceea ce neagă. În general, negația sterilă îi este străină culturii populare”.⁶⁴ Această ambivalență se alimentează din universul superstițiilor culturii populare, în care principiul teluric înglobează și ideea renașterii, și-n care „principiul material-corporal” nu se supune nici pe departe unor interdicții asemănătoare celor din cultura oficială a bisericii medievale, de exemplu.

Deși nu accentuează, e indubitabil că Bahtin delimitează cultura râsului medieval renescentist de cea a epocii moderne pe baza receptivității (specifice, configurabilă cultural-istoric) față de sacru. În modernitate lipsește acea conștiință mitică și acea gândire unitară care anima funcția regeneratoare a râsului, sau este prezentă în alt fel. Teoriile romantice sau moderne ale râsului au fost, în orice caz, cele critice, de respingere, (de)râdere satirică. De aceea, incluzându-i în contextul epocii, Bahtin îi poate enumera, printre alții, pe expresioniști sau suprarealiști sub genericul „grotesc modernist”, pus în mișcare, conform teoreticienilor anilor cincizeci (de ex. Wolfgang Kayser), de straniețate elementelor discordante, de efectul general sumbru.⁶⁵

⁶² Bahtin, *Arta lui Francois Rabelais...*, p. 18.

⁶³ Ibidem, p. 19.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Ibidem, p. 56-58.

Totodată, acea izolare radicală, „neliteraritatea”, pe care Bahtin ne-o prezintă ca o caracteristică a operelor lui Rabelais, justifică aproape în întregime ceea ce s-a gândit și se gândește despre literatura de avangardă (în special cea dadaistă) de la începutul secolului: „modalitatea ei de înfățișare bulversează orice dogmă, înfruntă orice norme consfințite pe calea autorității, e incapabilă să trateze ceva cu seriozitate, nu se poate împăca cu nici un fel de finalitate și stabilitate, cu afirmarea niciunui punct de vedere exclusiv grav, respinge orice fel de soluție rațională sau conceptuală categorică și irevocabilă”.⁶⁶ În cele ce urmează voi căuta asemenea similitudini structurale între poetica avangardistă și literatura lui Rabelais, care, în confruntarea cu discursul dominant, oficial, au condus la rezultate asemănătoare.

Nu este vorba numai de analogii decelabile la nivelul elementelor lingvistice, întrucât acea categorie a culturii populare sau cel puțin ansamblul de rituri pe care le descrie Bahtin pe baza modelelor franceze, în Europa de Est și Centrală constituia, mai mult sau mai puțin, un univers încă intact la cumpăna dintre veacurile al XIX-lea și al XX-lea.⁶⁷ Nu sistemul culturii populare a asimilat în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în perioada înfloririi literaturii populare, cultura națională, ci invers: cultura de elită a integrat, după propriile criterii, anumite valori (populare) în canon. Aceasta a însemnat, în ultimă instanță, că, în ciuda popularității, cultura populară a reprezentat în mod similar și atunci, ca și în timpul lui Rabelais, „lumea a doua”, „existența secundară”. Și arta de avangardă a fost, într-un anumit înțeles, un experiment de acceptare a acestei „a doua lumi”, dorindu-și să devină arta maselor

⁶⁶ M. Bahtin, *op.cit.*, p. 10.

⁶⁷ Mare parte dintre critici consideră opera lui Bahtin mult prea generalizatoare din perspectiva unității presupuse a culturii populare. Ulterior, de pildă, a abordat el însuși trăsăturile specifice ale concepției pravoslave despre răs, diferită de cultura europeană (occidentală) a răsului. Alții, pe marginea opoziției dintre majoritatea ascultătoare și rumoarea (hărmălaia) carnavalească, au dezbătut posibilitatea generalizării viziunii carnavalești. Conf. Szöke Katalin, „Note”, în *Arta lui François Rabelais, în cultura populară a Evului Mediu și a Renașterii (François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája)*, p. 553-562. Aici nu analizez însă „adevărul” concepției bahtiniene, ci mai degrabă ceea ce pare relevant ca model în contextul literaturii avangardiste.

ce-și duc existența la periferie, a celor nu de mult sau încă nu pe de-a-ntregul citadinizați. Într-un studiu Szabolcsi Miklós dezvoltă concepția poetului ceh de avangardă, Vitezslav Nezval, despre același univers: „începând din tinerețe, era atras de universul pestriț al bâlciurilor, de divertismentul circurilor, al jocurilor populare; comedianții târgului din Trebice, actorii ambulanți, cărțile pentru copii, edițiile populare au constituit marile revelații ale vieții sale. Și era dintre aceia care doreau să contopească genurile populare ale maselor cu poezia rafinată, în care mocnea aspirația către noua și marea artă de masă”.⁶⁸ Teoreticienii avangardei au dorit să repună în drepturi această cultură „nouă”, până atunci periferică sau „anti”. Neîndoielnic, discursul avangardist n-a fost identic cu limbajul maselor. Însă în privința fundamentării, putem identifica numeroși factori comuni; în același timp, stratagemele care țintesc subminarea discursului oficial acționează pe direcții asemănătoare în „discursul carnavalesc” și în avangardă.

Principiul material-corporal în avangardă

Plasarea în prim-plan a aspectelor material-corporale în avangardă le poate părea iminentă până și celor ce încearcă să deducă specificul imagisticii avangardei din interferența unor câmpuri de semnificații aflate la extremă distanță unele de altele. E evident că aspectele concrete, materiale se situează la cea mai mare distanță față de conținuturile și conceptele abstracte, iar poezia avangardistă cu pretenții de înțeles general, abstract, aproape că atrage imaginile cu aluzii la părți ale corpului, la materie. Interferarea acestor niveluri nu-i o invenție avangardistă, de această posibilitate a profitat și simbolismul. În poezia deja citată, *Către bucurie*, Kassák, de exemplu, scoate în evidență câteva părți ale corpului (pumn, ochi de tigr), urmând mai curând cursul logicii simboliste de construcție imagistă. Asocierile mai îndrăznețe apar mai ales în răzlețirea elementelor de imagini care se alătură în înșiruire: „Cânt noul chip al lui Epicur/ și verdele încolțit al câmpiei, ghețarii albi ai munților/

⁶⁸ Szabolcsi Miklós, *Clovnul ca autoportret al artistului (A clown mint a művész önarcképe)*, Editura Corvina, Budapesta, 1974, pp. 118-119.

uriașele metropole cu mulțimile lor aspre, învâlmășindu-se/ și-n special pumnii fierarilor, galbenii ochi de tigri ai bancherilor,/ pe scafandru' ce se scufundă, pe grădinar și pe pilotul cu nervii tari". „Pumnul” sau „ochii de tigri” reprezintă aici, într-o unică imagine concentrată, statutul și caracterul fierarului, respectiv al bancherului. Însă soluția cu care se încheie poezia se poate lega mult mai explicit de răspândirea principiului material-corporal avangardist – aici imaginile nu sunt neapărat contrariile a ceva, ci mai degrabă beneficiile unei predispoziții generale, aglutinabilă la corporalitate: „Sunt masculul vagabond al bucuriei și al voinței,/ și, mânz nebun, nechez cu dilatate nări în vreme:/ unde ne vor cânta cândva forjele de oțel ale Vestfaliei/ [...] și ascultă, o, și limba mea beată, de stradă, care acum/ prima se aruncă pe noul pământ”. În contextul concretizat al poeziei, imaginile alunecă spre planul concret, „limba beată, de stradă”, de exemplu, conține elemente care oricât de organic ar ține de planul abstract, sunt vizualizabile în materialitatea lor, apar în conștiința receptorului ca imagini groșești.

Acest principiu material-corporal care are, conform lui Bahtin, importanță esențială în cultura populară medievală și renescentistă a răsului, apare cu necesitate în operele autorilor de avangardă atrași de sferele concrete ale existenței (pe alocuri, și în textele numite de Deréký Pál „poezie avangardistă abstractă”⁶⁹). Semnificația care i se atribuie nu concordă, probabil, cu cea pe care o avea la Rabelais și contemporanii săi, însă comunică cert, prin canale subterane, cu ea în conștiința receptorului: „elementul primordial material-corporal e un principiu *afirmativ*, niciodată nu este personal și egoist prin forma de manifestare și nu se desprinde deloc de celelalte sfere existențiale. Aici întotdeauna *principiul material-corporal este universal și total* și, ca o consecință ce decurge direct din această calitate, se opune la tot ceea ce l-ar putea separa de *rădăcinile material-corporale ale lumii ca întreg*, ce l-ar putea izola și sechestra în sine, de aceea se opune oricărui idealism abstract și oricărei revendicări care, izolat, rupt de teluric și corporal, concură independent de acestea la dobândirea unei semnificații”⁷⁰ – scrie Bahtin despre asta (sublinieri

⁶⁹ Cf. Deréký Pál, *Poezii turnului de beton armat (A vasbetontorony költői)*, Editura Argumentum, Budapesta, 1992, pp. 109-140.

⁷⁰ M. Bahtin, *Arta lui Francois Rabelais...*, p. 28.

în original). Avangarda, care este, în mare, definită, de obicei, pe baza gesturilor mai mult negaționiste, de respingere, într-un astfel de înțeles este purtătoarea unor conținuturi afirmative latente, pe lângă acele plăsmuiri utopice referitoare la „noua artă” și „omul nou”, care s-au dovedit greu de circumscris în expresionism și în alte curente. În avangardă discursul despre corp atinge și modelează coduri de reprezentare fundamentale, și-n acestea corpurile din texte și corpurile de texte creează în mod conjugat influențe îndreptate împotriva codurilor instituționalizate ale reprezentărilor realității.⁷¹ În teoria esteticii lui Adorno, memorabilul model de foc de artificii al artei și sursa de inspirație, cercul, apar în vecinătate, pe aceeași pagină a cărții. Cel din urmă, subliniază Adorno, a reprezentat în Franța un punct de plecare esențial pentru pictorii cubiști și teoreticieni, dar și Wedekind îl amintea adesea. Considerată multă vreme în opoziție cu arta spiritualizată, spre arta corpului s-a îndreptat prea puțină atenție, tocmai de aceea a putut deveni un cadru inspirator când în artă a început să fie problematizată „neintenționalitatea” efectului.⁷²

O coincidență interesantă se arată și într-un alt aspect al reprezentării corporale rabelaisiene și avangardiste: „corpul n-a devenit încă, integral, corp individual, încă nu-l separă granițe rigide de lumea exterioară”.⁷³ În cazul avangardei, firește, nu-i valabilă încadrarea temporală din „încă nu”, pur și simplu este vorba de cerința reprezentării corporale haotice, despre învălmășirea corpurilor cu lumea exterioară și cu alte corpuri. Totodată, neîndoielnic, experiența romantică și modernă unică de reprezentare corporală și-a extins deja efectul asupra acestei maniere de reprezentare corporală, reîntoarcerea la un alt fel de viziune se produce după asimilarea acestei experiențe. Într-o poezie de

⁷¹ „[expresionismul] denunță realismul ca fiind un cod susținut instituțional, care susține numai un anumit mod de înțelegere a realității și care lasă în afara atenției spații gigantice ale experienței umane”. Richard Murphy, *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge University Press, Cambridge, 199, p. 15.

⁷² „Orice operă de artă evocă, prin simpla ei existență, ca înstrăinată de ceea ce este alienat, cercul, dar este pierdută de îndată ce îl imită”. Theodor W. Adorno, *Teoria estetică*, pp. 118-119.

⁷³ M. Bahtin, *Arta lui Francois Rabelais...*, p. 29.

început a lui Reiter Róbert, din 1918, tocmai limitele corpului individual și colectiv se profilează într-o circumstanță aproape ispășitoare, în clipa recrutării:

Lansete capricioase zgârie
pe șira spinării
(gârbovitoare gânduri se lamentează acasă),
mustața jandarmului crud retează orice semețire
iar pătratele lipite pe haine
decupează bucăți mari din dimineață.

Flăcăi;

li s-a pleoștit voioșia cu etaje,
ciurde de viziuni pasc în mintea lor,
brutal cântă pe harfa coastelor testul:
rinichiul!... stomacul!... plămânul!... ochiul!...
mușchii mei!... mușchii tăi!... ai lui!
(*Recrutare*)

Am semnalat mai sus că teoriile răsului îndeobște fac diferență între provocarea intenționată sau neintenționată, și că pe baza acestui criteriu se obișnuiește să se diferențieze manifestările „ridicole”, respectiv „amuzante”. Pe baza aceluiași criteriu, Sigmund Freud vorbește în studiul său fundamental despre posibilitatea diferențierii glumei de comicul naiv. „Comicul naiv apare atunci când – spune Freud – cineva scapă cu desăvârșire din vedere vreo inhibiție, numai pentru că, pur și simplu, pentru el nu există [...]. În privința formulării și conținutului, (enunțul) naiv e în concordanță cu gluma; îi sunt caracteristice expresiile stălcite, absurditatea sau vulgaritatea. Atâta doar că procesul psihic care se derulează la persoana întâi, care în cazul glumei a dezvăluit atât de multe interogații interesante și enigmatice, de data aceasta lipsește, pur și simplu. [...] Naivitatea e sesizată exclusiv de persoana complexată, și numai ea beneficiază de sentimentul de bucurie, și iată, deja ne aflăm aproape de descoperirea că izvorul senzației de bucurie se află în eliberarea de inhibiții”.⁷⁴

⁷⁴ Sigmund Freud, „Gluma și relația ei cu inconstientul” („A vice és viszonya a tudattalanhoz”), pp. 196-200, în *Eseuri (Esszék)*, Editura Gondolat, Budapesta, 1982.

Raționamentul caracteristic freudian ne poate fi de ajutor, în acest caz, în raportarea avangardei la „inhibiții”, la „norme”.

În câteva din punctele poeziei *Recrutare*, Reiter ajunge, indiscutabil, în preajma comicului, iar contextul poeziei păstrează o oarecare ambivalență între semnificațiile grave și comice. Imaginile de genul „li s-a pleoștit voioșia cu etaje”, de exemplu, plasează la nivelul „jos” al sferei material-corporale conținuturile elevate, iar „ciurde de viziuni pasc în mintea lor” aglutinează la operațiile abstracte ale creierului elemente imagistice animaliere, de hrănire. Parodia determină râsul cu instrumente și orientare asemănătoare. Se pune întrebarea dacă în această poezie sau în altele publicate în această perioadă în revistele lui Kassák, efectul comic (sesizabil și ca atare) este voluntar sau involuntar? Acesta este lucrul cel mai greu de decis în asemenea situații.⁷⁵ Este evidentă intenția dezechilibrării discursului dominant, însă ar fi greu de dezvăluit dacă poemele asemănătoare din etapa expresionistă a avangardei maghiare au introdus în ecuație, între mecanismele efectului, și comicul. În asemenea situații, receptorul – cu termeni freudieni – oscilează între senzația de comic naiv și glumă. Receptarea, și în special operele de sinteză ale istoriei literare, au inclus avangarda maghiară, mai mult sau mai puțin, în categoria „ridicol” sau, ceea ce-i aproape același lucru, „frivol”, pe modelul analogiei specifice de receptare a comicului naiv.⁷⁶ Se poate afirma că au presupus despre ea că avea o concepție inadecvată despre realitate, respectiv

⁷⁵ E important să accentuăm că cercetarea „intenției autorului” sau mai degrabă a „intenției operei” pare importantă, în această situație, pentru circumscrierea cât mai precisă a râsului receptorului, ceea ce, în ultimă instanță, pretinde o abordare psihologico-filosofică. Chiar dacă se poate demonstra relația strânsă dintre avangarda timpurie și psihanaliză, termenii psihologiei nu sunt compatibili în toate situațiile cu cei ai esteticii receptării. Într-un astfel de înțeles, conceptul de „operă amuzantă” pare (totuși) utilizabil, pentru că în asemenea momente râsul se îndreaptă într-o mult mai mică măsură spre „afară”; cel amuzat, ca efect al propriei lecturi, râde și de el însuși, participă la divertisment ca participant la acest joc.

⁷⁶ De acest demers s-au folosit pe vremea revoluției proletare și câțiva politicieni comuniști: „La congresul partidului socialist, au tratat neiertător foaia umoristică intitulată *Ma* și renumita ei gardă” – scria un ziar contemporan. Citează Pomogáts Béla: „Avangarda literară maghiară” („A magyar irodalmi avantgárda”), în *Marginalii la avangardă (Változatok az avantgárdra)*, Editura Széphalom, Budapesta, 2000, p. 54.

despre funcțiile literaturii, cu toate că experimentul de reconfigurare a acestei funcții se vedește conștientizat în operele și manifestele avangardei de atunci. De aceea înclin, în cele ce urmează, să receptez propozițiile asemănătoare celor de mai sus prin deplasarea percepției spre „amuzament”. În avangardă, tabu-urile, „inhibițiile” au fost diseminate conștient și structural: s-au schimbat convențiile discursului. Conform obiectivelor inițiale, această literatură a devenit neconvențională. Ceea ce – s-a văzut limpede ulterior – era irealizabil: „Chiar dacă numai în indicii, a existat totuși acel sistem tacit de convenții care și-ar fi dorit să facă paradă tocmai cu opoziția față de convenții; era în structurare canonul formelor de revoltă, era în consolidare conduita înfruntării”⁷⁷ – scrie Kálmán C. György despre avangarda maghiară din preajma anului 1910.

Ipooteza mea este, deci, că stratagemele subversive ale avangardei au atacat, practic, discursul „poporanist”, respectiv modern-estetic, în aceleași puncte în care cultura răsului medieval-renascentist a subliniat cultura „oficială” contemporană. Diferența e că aici n-a ajuns la ordinea zilei suspendarea temporară a sistemului literar existent, ci s-a întrezărit perspectiva unei schimbări radicale și durabile. Totodată, acest experiment n-a fost nici ajutat să evolueze, și nici n-a fost limitat la un cadru atât de specific precum cel al târgurilor medievale. Avangarda și-a împărțit mediul cu acea literatură în contra căreia s-a autodefinit – situație pentru a cărei schimbare conștientă s-a recurs, în afara publicațiilor, la manifestări în studiouri de teatru și cabarete proprii sau apariții în fața publicului muncitoresc.

Intuirea diferențierii radicale față de idealul poetic de la cum-păna veacurilor ne-o mijlocește, probabil în cel mai înalt grad, un text care pornește din poezia populară arhaică, rescrisă după propriile principii: poezia lui György Mátyás, *Flăcău falsând*, dedicată lui Bartók Béla:

De ce se semețește aroganța mea?
Soro maghiran.
Umblu-n mine teleleu în sus și-n jos,

⁷⁷ Kálmán C. György, „Postfață” („Utószó”), în Kálmán C. György (sub. red.): *Lirica avangardei timpurii (A korai avantgárd líra)*, Editura Unikornis, Budapesta, 2000, p. 276.

Mamă maghiran.

Căci una-alta fată mi se poticnește-n drum.

Căci una-alta fata-i în extaz, de măr
se umflă sânul strâns de mâna mea.

Poezia lui György Mátyás revigorează tot acele registre care nu prea și-au găsit locul în imaginea reestetizată a ethosului popular al secolelor al XIX-lea și al XX-lea. În ultimă instanță, problematizarea alterității sesizate în propria cultură, interesul pentru „primitivism” al avangardei își extind efectul asupra întregii imagini a culturii.⁷⁸ „Hoinăreala” anticipează structurarea laxă, discontinuă, universul acelor bălmăjeli populare de tipul *coq-à-l'âne* care au servit în Evul Mediu la „reîmprospătarea” discursului.⁷⁹ Principiul material-corporal e accentuat și aici - „aroganța semețită”, chiar dacă numai prin transfer aluziv, amplificat și prin sonoritate, evocă aspecte corporale, pe când „măr se umflă sânul strâns de mâna mea” e cât se poate de concret. Dar nu atât prezența corporalității înseși semnifică aici noutatea, cât mai ales reprezentările specifice ale corpului, accentuarea anumitor părți – toate acestea pot fi legate de descrierea bahtini-ană a corpului grotesc.

Reprezentare corporală grotescă

Indubitabil, crearea imaginii avangardiste – și în cadrul ei reprezentarea corporală – se poate plasa în sfera grotescului. Din perspectiva esteticilor „clasice” – de care se află aproape, văzute din perspectivă avangardistă, și concepțiile moderniste

⁷⁸ V. Kékesi Zoltán, „Primitivism, plasticitate și performanță în avangardă” („Primitivizmus, plasztikusság és performativitás az avantgárdban”), în vol. (sub red.) Bednics Gábor, Kékesi Zoltán, Kulcsár Szabó Ernő: *Identitate și alotrie culturală (Identitás és kulturális idegenség)*, Editura Osiris, Budapesta, 2003, p. 200.

⁷⁹ Cf. M. Bahtin, *Arta lui François Rabelais...*, p. 452-453. Sensul expresiei *coq-à-l'âne*, „de la cocoș la măgar”, – adică a turui vrute și nevrute. Capitolele XI-XIII ale romanului *Pantagruel*, care parodiază desfășurarea unui proces, folosesc, practic, pe toată întinderea lor acest limbaj.

– reprezentarea grotescă se vede diformă, urâtă. Esteticile clasice, bazate pe principiul armoniei (care, în mod firesc, încep să se destrame deja și în Antichitate, și în arta renascentistă, previne Bahtin), concep existența ca operă terminată, definitivă, viziunea lor corporală preferă corpul unic, relaxat, „încheiat și definitiv”. Revelația fundamentală a modernității, a neîncheiatului, îi era proprie și avangardei, care trage cele mai radicale concluzii în legătură cu acest aspect. În avangardă corpul amintește de imaginea corporală rabelaisiană: în opoziție cu canoanele moderne, „trupul grotesc nu este izolat de restul lumii, nu este finit, gata isprăvit, ci se depășește pe el însuși, trece peste limitele sale. Accentele se pun pe acele părți ale corpului unde el rămîne accesibil lumii din afară, adică pe unde lumea pătrunde în corp ori se revarsă din el, sau pe unde chiar corpul dă buzna în lume, adică pe orificii, pe protuberanțe, pe ramificațiile și pe proeminențele de tot soiul, ca de pildă: gura larg căscată, organele genitale, sânii, falusul, pântecul gros, nasul.” – scrie Bahtin⁸⁰. Dacă urmărim enumerarea, devine evident că acestea sunt părțile corpului de care se leagă, în viața de toate zilele, diferite *tabu*-uri, interdicții – iar răsul, conform lui Freud, e provocat tocmai de brusca, temporara lor suspendare. Și din cele câteva poezii citate se observă în ce măsură ajung în avangardă în prim-plan părțile umflate, proeminente ale corpului: în poezia lui Kassák, „nările dilatate”, limba, la Reiter – mustața înțepătoare a jandarmului și falusul, sânul la György Mátyás, În sfera grotescului se poate include și învălmășeala de organe din poezia lui Reiter, care, așezate unele lângă altele, nu produc imaginea unui sistem închis, a unei legături organice funcționale: „rinichiul!... stomacul!... plămânul!... ochiul!... mușchii mei!... mușchii tăi!... ai lui!”.

Astfel, părțile evidențiate de canonul clasic, rigid al corporalității sunt împinse spre fundal în avangardă: capul, fața, ochiul, buza, chiar dacă apar în acest discurs, nu mai accentuează particularități individuale, ci se orientează și ele mai curând spre structurile „exacerbate” ale grotescului. „Lipsa de măsură” a avangardei se manifestă adesea prin exagerări hiperbolizate

⁸⁰ M. Bahtin, *ibidem*, p. 36

– nu numai în reprezentarea corporală, doar că în aceasta e ușor de surprins:

seara îmbrățișezi cu mușchi îngroziți ogoarele ce respiră
cocioabele grădina
putrezind de belșug maluri rănite se refugiază la tine și munții
smeriți ți se sfarmă în palmă

adolescenți se joacă în somn cu sâni tăi însă în zadar căci
păduri
triumfătoare cântă în pieptul tău – bătrâni știrbi te cerșesc
în zadar însă pentru că în brațele tale se surpă semănături
bălaie și animale
fătătoare ție ți se roagă de ispășire
(Reiter Róbert – *Femeie*)

„Inhibițiile” configureate prin intermediul lui Freud, obiectivul eliberării (parțiale a) proceselor subconștiente lucrează în aceste poeme – manifestele timpurii s-au sprijinit în multe privințe pe teoria psihanalitică aflată în plină înflorire. Totodată, modalitatea de reprezentare hiperbolică poate declanșa și un alt mecanism al râsului. Conform lui Freud, în una din variante râdem ca spectatori la farsele bufonului, pentru că „găsim că gesticulația e exagerată și o găsim, totodată, nepotrivită. Râdem pe seama consumului exagerat de energie”⁸¹. Comicul izvorât din exagerare apare frecvent și în *Pantagruel* al lui Rabelais: înseși trupurile uriașe, în interiorul cărora poți efectua călătorii, sunt hiperbolice de la bun început. Cifrele imposibil de urmărit în mărimea lor, cantitățile îngrămădite, enumerările indică și ele în aceeași direcție. Într-o scenă, de pildă, ciracul lui Pantagruel se avântă pe urma unui cerb gras, ca să facă mai variat meniul „oștirii”. Lângă cerb, ca supliment, mai tranșează câteva sălbăticiuni: „Agitându-și mâna în goană, a mai înșfăcat și alte câteva animale sălbatice, și anume: patru dropii mari, [...] șaisprezece fazani, nouă becațe, nouăsprezece lopătari și un bătlan, treizeci și doi de porumbei gulerati, între timp din glezne mai lovind

⁸¹ Sigmund Freud, *Gluma și relația ei cu inconștientul (A vicc és viszonya a tudattalanhoz)*, p. 204.

mortal doisprezece iepuri sălbatici și iepuri de casă”.⁸² Exagerarea frecvență a gesturilor, a dimensiunilor în avangardă plasează acest discurs la frontiera de unde pateticul și comicul se despart.

Începutul de secol este și epoca înfloririi bufoneriei și a circuitului. În lumea circuitului, corpul se comportă diferit față de obișnuitul cotidian: corpul bufonului și al artistului (care uneori sunt una și aceeași persoană) este capabil de asemenea producții, care nu se împacă cu concepția corpului izolat care „respectă” propriile limite. În acel timp era deosebit de populară modelarea literară a acestui mediu – în cartea deja citată, *Clovnul ca autoportret al artistului*, Szabolcsi Miklós analizează pe aproape o sută de pagini prezența artistică a bufonilor și artiștilor la începutul secolului.⁸³

Firește, analizele de mai sus nu doresc să sugereze că reprezentarea corporală avangardistă, sau în general grotescul ci, declanșează sau a declanșat neapărat un efect comic. Însă pare verosimil că prospețimea imaginilor, uneori subversivitatea lor, se află în congruență cu un fel de răs înfundat, care nu poate/refuză să răzbată la suprafață, căci elementele discursului și modul de sistematizare evidențiază neconținut analogii și interferențe cu tot ceea ce se leagă de răs.

Râsul care tinde să răzbată la suprafață în dadaism

În timpul șederii la Viena, Kassák însuși pune în ecuație râsul nestăvilit, ca reacție a cititorului. E adevărat, mai mult sau mai puțin, Kassák consideră inadecvată această reacție. Într-un dialog purtat cu Németh Andor, pornind de la *poemul cu numărul 15*, expune ceea ce crede despre posibilele efecte pe care le-ar putea genera poemele sale cu tentă dadaistă: „e adevărat că mulțimea nu poate înțelege această formă literară, dar nu pentru că această formă literară ar fi mult prea complicată, ci pentru că este

⁸² François Rabelais – Faludy György: *Pantagruel*, Editura JATE, Szeged, 1989, vol. I, pp. 145-146.

⁸³ Szabolcsi Miklós, *Clovnul ca autoportret al artistului (A clown mint a művész önarcképe)*, p. 43-131.

prea simplă. [...] Imaginați-vă, că lângă un vers ultratehnicist al lui Babits, adaug de la mine acest rând extrem de simplu: «Iar servitorul, pentru 1 389 425 de coroane, poate aduce și de-acum înainte porumbel prăjit de la bufet». Fără nici un scrupul, versul lui Babits îl vor accepta ca pe ceva inteligent, iar la acest vers, fără a observa în el tragedia noastră de astăzi, vor hohoti cu veselie”.⁸⁴ Kassák propune aici o interpretare referențială caracteristică într-o măsură infimă semioticii dadaiste, căci oricât ne-am gândi la asemenea elemente textuale ca la „fragmente de realitate”, nu poate fi vorba decât de elemente „rupte”, recontextualizate, „adaptate”, deci ficționale. Poezia din care provine rândul citat creează, în plus, un asemenea context în care interpretarea referențială este imposibilă:

doar sobrietatea de plumb ne mai poate scăpa de diavol
o vai vai
câtiva să fim deci serioși oameni frați
să nu-i pese nimănui de bufonii care cucurigesec pe groaznice
poduri
și zboară seara-n lună ca niște baloane
(Kassák Lajos: 15)

Vorbitorul pune într-un fel de ghilimele remarcile referitoare la seriozitate – fiecare afirmație are și înțelesul propriu, și contrariul lui. Iar ambivalența, cum evidențiază și Seregi Tamás relativ la poem, împrumută exprimării un ton ironic: „Modulația profetică a poemelor kassákiene se îmbogățește cu un plus viguros de semnificație ironică aproape în textul fiecăreia dintre poeziile numerotate, precum și în versurile cu manieră asemănătoare din *Calul moare păsările își iau zborul*, care transformă în invocație ironică până și tonul animat de apel la fraternitate, cu intenție didactică adeseori, al poemului expresionist *O, omule!* Cultul seriozității din poemul numerotat cu cifra 15 este subminat în parte de chiar tonalitatea amplificată, mergând uneori aproape până la lamentație, cu care se exprimă subiectul poemului și i se adresează

⁸⁴ Citează Deréky Pál, în *Poezii turnului de beton armat (A vasbetontorony költői)*, Editura Argumentum, Budapesta, 1992, p. 80.

cititorului”.⁸⁵ Astfel, dadaismul a influențat lirica maghiară pe mai multe niveluri: câțiva (Barta Sándor și alții) au văzut în el un instrument al provocării, al înțepăturilor, respectiv al „criticii” sociale, alții, printre ei și Kassák, sub influența curentului se îndreaptă spre plurisemantizarea construcțiilor lingvistice.⁸⁶ Asta însă, după cum se poate constata și din cele de mai sus, nu l-a ajutat în toate situațiile în realizarea intențiilor.

Una dintre tendințele fundamentale ale dadaismului arată spre desacralizarea artei, a artisticului. Deci în dadaism se eliberează și acea „inhibiție” care ar impune, cu orice preț, un atașament față de formele artistice – „față de propriul dadaism, se situează pe o poziție dadaistă”, afirmă Huelsenbeck, unul dintre liderii mișcării – astfel că nu este într-atât vorba de o opoziție în numele unei arte mai „veritabile”, ci mai curând despre un „chassé lateral” (expresie folosită de Forgács Éva).⁸⁷ Unul dintre instrumentele indispensabile în atingerea acestui scop este recurgerea la ironie, zeflemea, grotesc, care se mișcă pe o scală largă în dadaism, de la persiflarea cea mai precis direcționată, cea mai critică, până la *happening-ul* cel mai aleatoriu și mai autotelic. Neîndoios, fondul „conceptual”, ideologic se înrudește mai ales cu literatura absurdului: „Această antiartă viza desacralizarea formelor artistice canonice, și demonstrarea prin reducția lor la absurd că orice convenție, formă și tradiție artistică este, de fapt, absurdă”⁸⁸ – scrie Nicolae Balotă cu o ușoară reținere și distanțare în cartea despre literatura absurdului, dovedind însă, totodată, o profundă înțelegere a sa.

⁸⁵ Seregi Tamás, „Coexistența curentelor poetice în lirica lui Kassák” („Irányzati poétikák együttélése Kassák költészetében”), p. 175-176, în: Kabdebó Lóránt et al. (sub. red.), *Studii despre Kassák Lajos (Tanulmányok Kassák Lajosról)*, Editura Anonymus, Budapesta, 2000. În același poem, de altfel, Derék Pál evidențiază o consecvență logică antinomică, o construcție pe alternanța „da-nu” în privința afirmațiilor din unele versuri, care scot în evidență „discreditarea” semnalată de Seregi. Cf. și. Derék Pál, *Caracterul distinctiv al avangardei maghiare în anii '20*. Prelegere cu videoproiecție la Facultatea de Hungarologie a Universității Jyväskyläi, ianuarie 2002, manuscris.

⁸⁶ Cf. Seregi, *ibidem*, p. 176.

⁸⁷ Cf. Forgács Éva, *Jos cu muzica mieunată a sufletelor sensibile (Le a széplelkek macskazenéjével)*, p. 164.

⁸⁸ Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul*, p. 228.

În dadaismul maghiar, pe lângă ciclul *Punalua* al lui Palasovszky Ödön, sau poemele fonemice ale lui Kristóf Károly, caracterul comic devine, probabil, cel mai univoc în poemul de mare întindere al lui Déry Tibor, *Furioșii*, care ia în calcul mecanismele generatoare de efect. Variatele tipuri ale comicului sunt inserate în fragmentul de mai jos al poemului-colaj, de exemplu, prin împiedicarea bruscă a animației poetice, prin ironia izvorâtă din disproporții, prin imagini grotești:

în fum, deasupra nopției se aprind lămpi cu bec electric,
iar patul zboară trosnind pe deasupra cascadelor tiroleze.
Să ne oprim o clipă: mă numesc Tausz Elza,
oprește-te, patule: oricum nu-l ajungi din urmă
nici pe cel mai mișel vis al celui mai șchiop bancher;

.....
Electricianul Halper se prezintă,
urcăm în cameră,
îi fur 40 de dolari,
dumnezeule, ce se întâmplă: 3 la purtare
și o lună de arest la domiciliu pe Landesgerichten.

Teoria (de)râderii a lui Bergson,⁸⁹ pe care, cu categoria ei centrală de „rigiditate mecanică”, a formulat-o într-un mediu deja cu adevărat modern, urbanizat, nu se situează la distanță nici de comicul dadaist, și nici de gesturile parodizante. Aici devin mecanice zborul „poetic”, toposul poeziei romantice sau sacrale, căci li se dezvăluie culisele („patul zboară trosnind pe deasupra cascadelor tiroleze”). Iar pedepsirea prostituatei pentru furt este, într-un anumit sens, comic de situație – substituirea, confuzia între pedeapsa școlară și judecătorească.

Dar se găsesc în poemul lui Déry și versuri de un comic care s-ar putea introduce aproape literal în vreun volum al lui Rabelais:

Am sosit la Regensburg, la biserica Sf. Emmeran,
acolo se păstrează unul din trupurile Sfântului Dominic,
celălalt

⁸⁹ Henri Bergson, *Râsul (A nevetés)*, Editura Gondolat, Budapesta, 1994.

de asemenea un exemplar complet, la St. Denis.

În Praga și Bamberg se păstrează câte un cap al sfântului, un al treilea în Middlesborough, în afară de care, conform statisticii:

5 trupuri ale Sfântului Andrei, 6 capete, 17 brațe, piciorul, mâna,

2 trupuri ale Sfintei Ana, 8 capete, 6 brațe,

.....

4 trupuri ale Sfântului Sebastian, 5 capete și treisprezece brațe sunt păstrate în diferite locuri,

ca nici să nu mai vorbim de Sfântul Pancratius, care răcorește cu treizeci de trupuri îmbălsămate visele cu bulbuci ale sărmanilor.

Imaginea grotescă a corpului dezmembrat și proliferarea exagerată a obiceiului colecționării moaștelor a jucat un rol deja important în cultura populară a răsului din Evul Mediu – în acest mediu, în funcțiile atribuite moaștelor, identitatea, unicitatea corpului încetează, ceea ce reprezintă o oportunitate excelentă pentru parodie sau satiră. Într-o parodie din 1099, episcopul de Toledo îi duce Papei moaștele făcătoare de minuni ale sfinților martiri Rufinus și Albin (echivalentul aurului și argintului în parodiile medievale). Reacția Papei: „mai adu-mi și rinichii lui Albin, viscerele lui Rufinus și tot ceea ce a mai rămas din burta, stomacul, șoldul, fesa, șalele, pieptul, piciorul, brațul, gâtul lor”⁹⁰

Cultura răsului în avangarda maghiară diferă semnificativ de ritualul tradiției populare medievale: este mult mai puțin dezinhbat, este mult mai puțin pozitivă veselie pe care o stârnește sau și-a propus s-o declanșeze. Iar în ce privește râsul dadaist, care coincide cel mai inechivoc cu intenția autorului, receptarea a înclinat să-l considere drept *răspuns*, reacție la o situație, recurgând din nou la elemente referențiale în aprecierea lui. Cu istoricizarea avangardei timpurii, și prin aceasta cu recontextualizarea ei – cu referire și la farsele și jocurile lingvistice – se configurează posibilitatea unei interpretări mai receptive la umorul de limbaj pe care-l vehiculează

⁹⁰ În Bahtin, *Arta lui François Rabelais...*, p. 374.

avangarda și care deschide noi posibilități de receptare a acestei literaturi. „Creastă bună, mândră creastă-i râsul” – scria Reiter Róbert într-una din cele mai cunoscute poezii ale sale, în *Cântec*, și orice înțeles ar avea acest vers, ar putea reprezenta un punct de pornire crucial pentru interpretarea avangardei la cumpăna mileniilor.⁹¹

⁹¹ Pentru alte aspecte ale raportului dintre răs și avangarda maghiară, cf. Balázs Imre József: „«Bună creastă-i râsul». Despre umorul avangardei”, revista *Bárka*, nr. 5/2005, pp. 77-86.

CAPITOLUL III

PARTICULARITĂȚILE ISTORIEI RECEPTĂRII
LITERATURII AVANGARDISTE MAGHIARE
DIN ROMÂNIA*La ce sunt bune cifrele calendaristice*

Antologiile poetice maghiare redactate în trecutul apropiat – și aici mă gândesc în primul rând la selecțiile *Pe răzorul trecutului, viitorului*,⁹² de Cs. Gyimesi Éva și *Poeți maghiari transilvăneni*⁹³ din 1999 a lui Görömbei András – aveau o stranie „pată albă”. Între 1893 și 1906, timp de treisprezece ani, nu s-au născut, se pare, poeți maghiari în Transilvania. Din perspectiva literaturii ulterioare, între Bartalis János, născut în 1893 (alături de care în antologia alcătuită de Cs. Gyimesi mai figurează, născut în același an, Endre Károly) și Horváth Imre, născut în 1906, aparent nu s-a întâmplat nimic. Apariția „petei albe” se poate justifica, firește, în mai multe feluri. Dacă la fiecare dată adăugăm câte douăzeci de ani – debutul poezilor se produce în general la această vârstă – atunci, practic, în poemele tinerilor care au debutat între 1913 și 1926 trebuie să aflăm răspunsul la întrebarea de ce n-au reușit să scrie texte care să se poată aprecia ca valoroase și pe termen lung, sau, dacă au scris, de se cunoaște atât de puțin despre ele. Sub aspectul căutărilor

⁹² Cs. Gyimesi Éva, *Pe răzorul trecutului, viitorului*, Editura Dacia, Cluj, 1980, perioada 1919-1979.

⁹³ Görömbei András, *Poeți maghiari transilvăneni*, Editura Unikornis, Budapesta, 1999, perioada 1918-1944.

identitare, aceasta e cea mai problematică perioadă a literaturii maghiare transilvănene. După primul război mondial, pentru prima oară, se impune cu acuitate, stringent și obligatoriu, nevoia instituționalizării autonome a literaturii maghiare transilvănene. Sub aspectul asimilării liricii timpului lor, poeții reprezentativi ai acestei perioade (între care Reményik Sándor, Áprily Lajos, Tompa László) debutează, în fapt, cu mare întârziere, la treizeci și ceva de ani, generația lor devenind hotărătoare ulterior și în societatea scriitorilor helikoniști. Antologia *Cei unsprezece (Tizenegyek)* din 1923 este cea mai cunoscută inițiativă care grupa la începutul anilor '20 tinerii scriitori. Însă dintre autorii ei, doar autorii de proză și studii: Tamási Áron (1897), Kacsó Sándor (1901), Balázs Ferenc (1901) și Jancsó Béla (1903) au devenit pe termen lung formatori ai literaturii transilvănene, iar Kemény János, prezent în antologie ca poet, ulterior a scris cu precădere proză. Chiar dacă societatea scriitorilor helikoniști, care se va constitui după scurtă vreme, n-a reușit întotdeauna să-i integreze politic, poetic textele lor se încadrau fără dificultăți între operele generației mature – probabil, numai primul roman al lui Tamási Áron, *Prințul Fecioarei Maria (Szűzmáriás királyfi)* a trebuit să fie „îmblânzit” de receptare ca să-i disimuleze potențialul subversiv.

Dar la sfârșitul anilor 1890 s-au născut și acei autori care în anii 1910-1920 au publicat poezii avangardiste în revistele lui Kassák, și care au devenit colaboratori constanți ai revistelor de avangardă ce s-au înființat după decizia de la Trianon. Întrucât ulterior aceste curente au fost însă deopotrivă excluse din revistele mai conservatoare și de inspirație *Nyugat*-iană, respectiv din forumurile Stângii anilor '30 (unde, la acea dată, devenise dominantă poetica poporanistă-proletcultistă), creatorii acestei generații ori au dispărut ulterior, ori s-au raliat în vreuna din grupările literare cu mai mare trecere, deși versurile, imaginile unor Reiter Róbert (1899), Becski Irén (1900), Becski Andor (1898) și ale altor colegi, erau purtătoarele unor energii care încă vor lipsi câteva decenii din lirica maghiară din România.

Aceasta este acea pată albă a istoriei literare pe care, prin efect de recul, ne-o dezvăluie cifrele anilor de naștere, semnalând și deficitul de receptare a literaturii avangardiste maghiare din România. Merită

să cercetăm mai detaliat acest aspect al receptării, extins la contextul întregii literaturi maghiare.

Despre receptarea avangardei timpurii

În prefața⁹⁴ antologiei *Cartea de lectură a literaturii de avangardă (1915-1930)*, Deréky Pál arată că (în comparație cu literaturile occidentale, de mai largă influență) debutul modernismului literar în arealul limbii maghiare l-a devansat cu doar câțiva ani pe cel al avangardei. Revista *Nyugat (Occident)*, care a reușit să impună în cercuri relativ largi poetica modernistă, a apărut în 1908, iar primul volum de versuri al lui Kassák și revista sa, *A Tett (Acțiunea)*, deja au apărut în 1915. În preajma anilor 1916-1917, a izbucnit o polemică între *Nyugat* și creatorii ce țineau de cercul lui Kassák, iar această controversă, ținând cont de evoluția ulterioară a evenimentelor, a întărit în istoria receptării poziția critică de atunci a lui Babits.⁹⁵ Ulterior, concepțiile literare se apropie, dar această apropiere rămâne latentă, lăsând urme abia perceptibile în opinia publică literară. În opinia lui Deréky Pál: „deși argumentele ambelor părți au fost, în mare parte, reciproc irelevante – gruparea lui Kassák a adoptat noua metodă într-o măsură la fel de nesemnificativă din lipsă de talent și a grijii pentru operă, pe cât de puțin de putredă și izolată în turnul de fildeș a fost literatura estetistă – în deceniile următoare polemicii, s-a redus semnificativ distanța între concepțiile literare ale participanților. La vremea aceasta, proletcultiștii se distanțează de avangardă (decî se prefîgurează orientarea estetistă a avangardei), totodată devine extrem de vizibilă influența avangardei în operele estetiștilor”⁹⁶. Istoria literară ulterioară a încercat, în parte, integrarea axată pe tematică a

⁹⁴ Deréky Pál, „Prefață”, în *Cartea de lectură a literaturii de avangardă (1915-1930)* Editura Argumentum, Budapesta, 1998.

⁹⁵ V. Deréky Pál, „Polemica dintre estetism și avangardă în literatura maghiară (1916-1917)” („Az esztétizmus és az avantgárd vitája a magyar irodalomban (1916–1917)”), în *Latabagomár ó talatta latabagomár és finfi. Literatura maghiară de avangardă de la începutul secolului al XX-lea (Az esztétizmus és az avantgárd vitája a magyar irodalomban (1916-1917))*, Editura universitară Kossuth, Debrecen, 1998.

⁹⁶ Deréky Pál, *ibidem.*, p. 34.

operelor avangardei timpurii din perspectiva „literaturii socialiste”, neglijând iarăși un corpus important de texte, a căutat reaşezarea operelor lui Babits, Kosztolányi, Szabó Lőrinc și alții, în parte prin logica contraargumentației, în acea continuitate literară pe care oficializarea orientării realismului social a întrerupt-o doar aparent după al doilea război mondial. Fapt e că în antologia de documente ale avangardei din 1988 (care s-a concentrat pe receptare și pe textele cu caracter teoretic, autorevelator), postfața redacțională s-a văzut nevoită să constate: „Cercetarea aplicată și analiza, cum se obișnuiește să se spună, a istoriei avangardei maghiare cade în sarcina viitorului. Acest viitor a devenit însă de foarte multă vreme trecut, ne-au sporit numai datoriile, de fapt”.⁹⁷

Întrebarea pe care și-au pus-o în anii '90 cercetătorii modernismului literar maghiar, respectiv ce rol are avangarda „clasică” în contextul influențelor istorice în lirica maghiară, adică: dacă literatura maghiară de avangardă, încadrabilă între 1915 și 1930, s-a reconectat în vreun fel la tradițiile viabile ale poeziei/prozei. Totodată, pare discutabilă impresia că autorii neoavangardiști din anii '60-'70 ar „revitaliza” discursul anterior al avangardei maghiare. Derék Pál, în consens cu Kulcsár Szabó Ernő, vede posibilitatea circumscrierii literaturii maghiare din a doua jumătate a secolului al XX-lea prin intermediul modelului în trei trepte, modernism-avangardism-modernism (reînnoit),⁹⁸ care ar putea fi argumentat și prin evoluția liricii lui József Attila și Illyés Gyula, de exemplu.

Deși prin intermediul revistei *Holnap* (*Mâine*) literatura modernă s-a răspândit de timpuriu în Partium, în interiorul Ardealului avangarda și modernismul se suprapun, temporal, și mai evident decât la Budapesta. Poemele lui Áprily Lajos, Olosz Lajos și Berde Mária, care sunt cele mai apropiate de cele de la *Nyugat*, devin cunoscute într-un cerc mai larg tot după război, ca și ale poetilor

⁹⁷ Pomogáts Béla, „Postafața redactorului”, p. 619. In Béládi Miklós-Pomogáts Béla (red.), *Semnal spre lume. Documente alese ale literaturii maghiare de avangardă (Jelzés a világha. A magyar irodalmi avantgarde válogatott dokumentumai)*, Editura Magvető, Budapest, 1988.

⁹⁸ V. și: Derék Pál, „Inventar – Imaginea avangardei maghiare în istoria literară în anii '60-70 ai secolului al XX-lea” („Leltár – A századeleji magyar avantgárd irodalomtörténeti képe a 20. század hatvanas és hetvenes éveiben”), p. 221, în *Latabogomár ó talatta latabogomár és finfi*.

mai tineri (Bartalis János, Becski Andor, Becski Irén) care își încep cariera cu poezii avangardiste (în primul rând expresioniste). Controversele referitoare la lirica lui Ady continuă încă ani la rând. În același timp, în poeziile mai multor autori transilvăneni se pot releva simultan influența lui Ady și a avangardei. Poezia *Noile vrăjitoare* (*Új boszorkányok*), din 1921, de exemplu, semnată de Becski Irén (care atacă aici, de altfel, convenționalismul iubirii și al rolului femeii), ni-l amintește prin metaforele folosite când pe Ady, când imaginile variantei metafizice a expresionismului: „S-au deschis grădinile eterne ale lui Dumnezeu/ și-au început să fiarbă ca un pârau alb/ și bănuțul cântecului meu a zornăit/ ca unul de aur și sunetul a zburat departe/ și guri largi de aer ronțăind/ cântul bănuțului între dinții lor veșnici/ l-au zvârlit departe în râurile nimicului/ și cu râurile albe, eterne ale lui Dumnezeu una era aidoma”, în volumul colectiv⁹⁹ (relativ inegal) al lui Sükösd Ferenc, Dobolyi Lajos și Gyárfás Endre, care a apărut cu subtitlul *Trei poeți ardeleni*, la care Kosztolányi Dezső a scris o prefață, întâlnim deopotrivă imagini expresioniste hiperbolice și efecte secesioniste de lumină, asociații morbide.

Avangarda transilvănenă nu dispunea însă de nici un forum care să-i ofere posibilitatea unei manifestări pe termen lung. Revistele în care se simțea confortabil – *Napkelet* (*Răsărit*) din Cluj, *Genius/Új Genius* (*Noul Genius*) și *Periszkop* (*Periscop*) din Arad – își încetează mult prea repede apariția, iar *Korunk*, sub direcția lui Dienes László, la început abia dacă publică literatură, doar studii despre literatură. De la sfârșitul anilor '20, deja și Dienes, dar mai ales Gaál Gábor, care preia sarcina de redactor și care a scris și el, în anii premurgători, texte de avangardă – abordează textele literare tot mai mult sub aspectul așteptărilor tematice, iar impunerea în redacție a principiului „accesibilității” a eliminat aproape total discursul poetic avangardist din revistă. La debutul anilor treizeci, și pe plan mondial se întrerupe continua regenerare a *ismelor*. Mulți poeți și scriitori transilvăneni de avangardă dispar atunci definitiv, de multe ori fără să fi publicat vreun volum, sau se raliază ori la tabăra helikonistă, ori la cea a mișcării proletare.

⁹⁹ Sükösd Ferenc, Dobolyi Lajos, Gyárfás Endre, *Țara noastră* (*A mi országunk*), Budapesta, 1925.

Am putea căuta și un fel de explicații poetice pentru a le justifica tăcerea: în analiza pe care o consacră relațiilor simbolice ale avangardei clasice maghiare, Kulcsár Szabó Ernő vorbește despre faptul că lirica maghiară, în parte datorită identificării cu modernitatea egocentristă de gen Ady, în parte datorită încrederii că arsenalul specific poeziei va continua tradiția de la începutul secolului, a creat și în avangardă o altă versiune, de gen anti-discurs, a aceluiași limbaj poetic, pe care numai modernismul târziu, propriu unor József Attila și Szabó Lőrinc, l-a pus sub semnul întrebării în anii treizeci.¹⁰⁰ Acelei reflecții care se referă la capacitatea de comunicare i se pot depista puține urme în lirica maghiară a anilor zece-douăzeci. Astfel, avangarda maghiară n-a reușit să contrapunteze convingător percepția noțiunii de „accesibilitate”. Din cauza acestui fapt nici până astăzi poeziile avangardiste ale lui Reiter Róbert, Becski Irén sau Becski Andor n-au apărut în volume individuale.

Începând cu anii '30, reprezentanții politicii literare comuniste resping tot mai categoric poetica avangardistă, vorbind despre ea ca despre un drum înfundat sau – în cel mai bun caz – ca despre un stadiu depășit de evoluție.¹⁰¹ Dat fiind că aproape toți autorii maghiari de avangardă împărtășeau vederi politice de stânga (au fost printre ei social-democrați, comuniști, radical-socialiști sau idealști nepartinici), începând cu anii '40, receptarea i-a criticat și i-a salvat pe autorii avangardiști sub umbrela „literaturii socialiste”. La sfârșitul anilor '60, Bori Imre a fost primul care a impus un alt punct de vedere: modernismul literaturii maghiare l-a identificat aproape integral cu avangarda, și s-a străduit în analizele sale asupra epocii¹⁰² să evidențieze elemente de avangardă în scrierile celor mai

¹⁰⁰ Kulcsár Szabó Ernő: „«...cine te salută, clipă ivită». Subiectivism și depersonalizare la Kassák în anii douăzeci” („«...ki üdvözlő téged születő pillanat». Alanyiság és depersonalizáció a húszas évek Kassákjánál”), în ibidem, *Discurs și orizont (Beszédmod és horizont)*, Ed. Argumentum, Budapesta, 1996

¹⁰¹ Sőni Pál, *Radiația avangardei (Avantgarde-sugárzás)*, Ed. Kriterion, București, 1973, p. 46-53.

¹⁰² *De la secesion la dada (A szecessziótól a dadáig)*, Editura Forum, Novi Sad, 1969; *Timpul suprarealismului (A szürrealizmus ideje)*, Editura Forum, Novi Sad, 1970; *Apostolii avangardei: Füst Milán și Kassák Lajos (Az avantgarde apostolai: Füst Milán és Kassák Lajos)*, Editura Forum, Novi Sad, 1971.

importanți autori ai anilor '20-30. Într-un mod asemănător a procedat și Sóni Pál în 1973 în volumul intitulat *Radiația avangardei*: a relevat elemente avangardiste nu numai în textele lui Reiter Róbert, Bartalis János, Szentimrei Jenő sau ale fraților Becski, ci a analizat în acest context și lirica lui Dsida și Áprily, respectiv proza lui Tabéry Géza și Tamási Áron. Ca și Deréky Pál, cred că în cărțile lui Bori este destul de discutabilă încadrarea unor texte în sfera anumitor *isme*. Sóni Pál se confruntă mai puțin cu o asemenea problemă, căci el a plasat, practic, întregul corpus de texte al avangardei maghiare transilvănene sub conceptul cumulativ al „expresionismului”, cu deschidere spre conceptul de „activism” kassákian. De altfel, încă în 1924, Dienes László, bazat pe literatura germană de specialitate, se străduiește să dea o definiție mai prudentă a expresionismului, pornind, e adevărat, de la fundamentele artei plastice: „În tablou domină o legitate metafizică, o abstracțiune, un imaginat principiu universal, o intuiție, și exprimarea acestora stabilește locul și culoarea fiecărei linii în tablou. (...) Deci obiectul tabloului este revelația, și nu ceea ce apare reprezentat în el obiectual”.¹⁰³ În altă parte, prezintă expresionismul ca recunoaștere a handicapului cunoașterii intelectual-rațional, ca alternativă de eludare a acestei insuficiențe: „Punctul de pornire nu mai este diversitatea cu mii de forme și culori a lumii exterioare, ci percepția faptului că lumea din afară, așternută în diversitatea înfinită a naturii, se regăsește în toată cuprinderea ei într-un punct aspațial al conștiinței noastre. Că ea, conștiința, este acel microcosmos în analogie cu care trebuie să ne imaginăm macrocosmosul, dacă vrem să-l înțelegem sau, și mai mult, să-i simțim esența”.¹⁰⁴ Acea încărcătură metafizică și egocentrismul (care în unele variante se poate citi și ca experiment pentru fundamentarea „individuum-ului colectiv” al lui Kassák)

¹⁰³ Dienes László, „Tabloul expresionist” („Az expresszionista kép”), pp. 150-152, în *Presimțirea unui cutremur...* (*Sejtelve egy földindulásnak...*), Editura Kriterion, București, 1977. Cele mai multe scrieri din volumul din 1925 se regăsesc în volumul reprezentativ-Dienes din 1977. Paginile citatelor din Dienes le dau, în general, pe baza ediției din 1977, excepție fac doar în cazul în care scrierea respectivă n-a intrat în noua selecție.

¹⁰⁴ Dienes László, „Concepția despre lume a expresionismului” („Az expresszionizmus világnézete”), p. 57, în *Artă și concepție* (*Művészet és világnézet*), Institutul pentru Artă, tipografie și publicații, Cluj, 1925.

despre care vorbește Dienes se regăsesc, indiscutabil, în cele mai multe texte de avangardă transilvănene.

De la lucrarea cuprinzătoare a lui Sóni Pái și de la antologiile de reviste ale lui Kovács János, în Transilvania nu s-au înregistrat prea multe tentative de recitare a avangardei, desigur și din cauza clasării brutal depreciative la care au recurs diferitele curente de stânga. Deși avangarda maghiară din anii 1910-1920 nu numai că a creat o polifonie a literaturii scrise în România, dar prin textele lui Reiter Róbert și Dienes László, respectiv prin revistele redactate de Franyó Zoltán și Szántó György a intrat în dialog direct și sincron cu opere literare de orientare asemănătoare, scrise în diferite limbi.

Înapoi la receptarea sincronică – rolul lui Dienes László

Expresia „eclectism” apare frecvent în spațiul public în relație cu instituțiile transilvănene din anii douăzeci, chiar și în formularea contemporanilor înșiși. Ulterior, cei ce cultivau discursul uniformizator au început să folosească expresia ivită la momentul oportun, în primul rând, în sensul de „incoerență ideologică”. Cel mai adesea, cuvântul apare cu referire la *Napkelet* și *Korunk* de sub direcția lui Dienes László, deloc întâmplător. Iată, de exemplu, ce scrie despre *Napkelet*, care a apărut la Cluj între 1920-1922, Ligeti Ernő în cartea sa intitulată *Palmier sub povară*: „*Napkelet* și-a dorit să fie publicația maghiarimii cu gândire progresistă, dar a încercat, concomitent, să apropie, cel puțin în plan spiritual, personalități de diverse orientări ale divizatei comunități a minorității maghiare. A fost eclectică în cel mai nobil sens al cuvântului”.¹⁰⁵ Acest eclecticism înțeles ca principiu de organizare e identic, de fapt, cu concepția liberală de redactare. La cumpăna veacurilor, asemenea lui Ligeti Ernő, cititorul e dispus să consemneze ca un act pozitiv diversitatea textelor, pluralitatea punctelor de vedere.

Dienes László, cel mai important modelator maghiar al asimilării avangardei în Transilvania, este prezent în paginile din *Napkelet* în calitate de colaborator permanent. În rubrica intitulată

¹⁰⁵ Ligeti Ernő, *Palmier sub povară (Súly alatt a pálma)*, Cluj, f.a., p. 42.

Revista presei occidentale, urmărește sistematic revistele și volumele franceze, germane și italiene de avangardă (și nu numai) – activitate pe care, ulterior, o va continua și la *Keleti Újság* (*Știrea răsăriteană*), la *Genius*, apoi la *Korunk*. Scrierile de mai mare întindere le tipărește la Cluj, în 1925, sub titlul *Artă și concepție*. Acest volum configurează un cadru general de încadrare a artelor contemporane, între care variate filosofii occidentale și răsăritene, curente artistice, care par deopotrivă abordabile. Întrebarea cu care se deschide volumul – *De ce nu înțelege omul de azi arta contemporană?* – este prezentă în volum ca o problemă ineluctabilă, iar autorul se străduiește să descopere acele puncte de reper până la care trebuie să ne reîntoarcem ca să ne delecteze creațiile unor curente artistice recente (chiar dacă nu devin întotdeauna „accesibile”).

Ca principiu general de explicație, aplicând un fel de metodă de istoria spiritului, schițează acel fond filosofic pe care unele opere se pot mula. Opera de artă nu poate fi înțeleasă, spune Dienes, până nu-i este cunoscut fundamentul „conceptual”. Iar din punct de vedere conceptual, începutul de secol nu-i nici pe departe unitar: „Ne aflăm între o epocă în prăbușire și alta care începe, în care ruinele vechii ordini se amestecă eterogen în noua ordine a lumii care începe să se edifice, cu liniile ei fundamentale abia perceptibile. Marea masă a oamenilor încă poartă în sine formele vechi, gândește cu mintea și vede cu ochii în modurile vechi, deprinse de-a lungul secolelor. Însă formele vechi sunt goale, și-au pierdut vigoarea. De aceea, astăzi toată lumea trăiește în era meschină, lamentabilă a scepticismului și a lipsei unei concepții despre lume, neputând scăpa de cămașa de forță a conceptelor vechi și neputând accepta cu suflet deschis ideile noi, chiar dacă n-au prins încă o formă definitivă”.¹⁰⁶ Aceasta este o variantă interpretată ciclic a teoriei declinului a lui Spengler, care-i înlesnește autorului căutarea în diverse domenii a acelor elemente din care se poate asambla o concepție comprensivă. La Dienes, prin „concepție” nu trebuie să înțelegem o opțiune pe lângă vreun fel de sistem politic – asta reiese și din titluri de genul *Concepția expresionistă sau Ruptură conceptuală în arta europeană*.

¹⁰⁶ Dienes László, „De ce nu înțelege omul de azi arta contemporană?” („Miért nem érti a mai ember a ma művészetét?”), p. 113, în *Presimțirea unui cutremur...* (*Sejtelve egy földindulásnak...*).

În scrierea care dă titlul volumului, autorul dezvoltă cu suficientă rigurozitate acea „concepție” pe baza căreia pare acceptabilă și arta diferitelor epoci și curente. Pornind de la estetica lui Kant, afirmă: „Percepția senzorială se realizează numai atunci când obiectul este dat. În opoziție, arta vrea să ofere reprezentarea unor obiecte care nu sunt prezente – n-au existat și nici nu vor exista – în experiența cititorului”¹⁰⁷. Iar în cele ce urmează dezvoltă cum, eludând „prejudecata clasicist-naturalistă a secolului al XIX-lea”, se poate vedea în altă lumină arta dintotdeauna. Principiul „apropierii în cel mai înalt grad posibil de modelul natural” nu-i decât un episod în istoria artei, spune Dienes. „Deci această estetică nu vede și nu caută în istoria artei decât evoluția tehnicii artistice și consideră artele anterioare, din punctul de vedere al fidelității față de natură, ori drept stadii premergătoare ale celei grecești ori ca decadentă a acesteia. (...) La subestimarea artelor ne-naturaliste a contribuit predispoziția cercetării istorice din secolul al XIX-lea de a vedea în culturile vechi doar acele stadii de evoluție care au condus la arta noastră”¹⁰⁸. Față de aceasta, Dienes descrie istoria artei ca „istorie a voinței artistice”: „Particularitățile stilistice ale epocilor trecute nu decurg din cunoaștere lacunară, ci dintr-o voință altfel orientată”¹⁰⁹.

Aparent, pentru Dienes acest raționament este prea puțin relevant raportat la existența simultană a curentelor de avangardă. Totuși, se pare că tocmai acest mod de a vedea lucrurile, care se impune și pe direcția unui ax diacronic, i-a permis lui Dienes László să rămână deschis și față de curentele contemporane, și a reușit, fie și pentru un timp, să trezească interesul unui public mai larg pentru curentele de avangardă. Deci strategia sa de canonizare s-a bazat pe principiul că n-a dorit să prezinte noile curente artistice numai prin ineditul lor, ci le-a văzut ca etape ale unor procese¹¹⁰. Astfel devine

¹⁰⁷ Dienes László, „Artă și concepție” („Művészet és világnézet”), p. 195, în *Presimțirea unui cutremur... (Sejtelme egy földindulásnak...)*.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 200.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 200.

¹¹⁰ Despre această procedură, Kántor Lajos afirmă: „Nu ne oferă, deci, nici pe departe articole la modă, nu «se lasă ademenit» de sloganurile tehnice ale timpului – vrea să edifice conștient, de aceea abate atenția cititorilor de la agreabilul de o clipă la proces”. Cf. Kántor Lajos, „Avangarda lui Dienes László” („Dienes László avantgarde-ja”), p. 36, în *Korunk: avangardă și specific popular*, Editura Magvető, Budapesta, 1980.

posibil ca raționamentul să urmărească schimbarea funcțiilor artei și a diferitelor ramuri artistice. Artă nu-i existentă în sine, un lucru imuabil, ci ajunge la publicul ei prin medii (actuale) – pornind de la această recunoaștere, poate conferența Dienes în 1921 despre noutatea radicală a filmului, și poate vorbi ulterior despre aspectele arhitecturale ale orașului modern, totodată filosofico-antropologice, sau poate proiecta în timp metamorfozarea „obositei” culturi bibliofile în cultură bazată pe sunet și imagine¹¹¹.

„Eclectismul” conceptual, atribuit lui Dienes de către critică – nu în ultimul rând pentru că nu poate da un răspuns mulțumitor la faptul că Dienes s-a putut distanța atât de accentuat de concepția comunistă monologică/monolitică despre lume, timp de aproape un întreg deceniu, fiind implicat anterior în pregătirea Republicii Sfaturilor, iar apoi în anii treizeci când, reîntorcându-se la mișcarea comunistă – deschide o cale revelatoare de analiză, plasându-ne în punctul de vedere al autorului, a literaturii transilvănene în toată diversitatea ei. Materialul beletristic al revistelor *Napkelet*, *Genius* sau al cotidianelor contemporane e mărturie că literatura de atunci era cu adevărat polifonică și că-n prima jumătate a anilor '20 nici critica n-a impus criterii exclusiviste, tematice ori politice, față de operele ce se nășteau.

Întâmpinarea avangardei în cercul Celor unsprezece

Am vorbit deja mai sus despre hiatul semnalat prin cifrele calendaristice, care pune în parte problema continuității liricii maghiare transilvănene, și mai ales a deficiențelor receptării. Acea carte apărută în 1923 cu titlul *Poezii, nuvele, studii semnate de unsprezece tineri scriitori transilvăneni, cu desene de artiști transilvăneni*, și intrată în istoria literară ca antologia *Cei unsprezece*, a devenit un punct de pornire de neocolit în primul rând pentru autorii și analiștii orientării poporaniste. Citind textele antologiei, devine evident și faptul că, în multe privințe, evoluția ulterioară, configurarea itinerarului existențial a contribuit la această convergență.

¹¹¹ Kántor Lajos, *Ibidem.*, pp. 39-41.

Mișcarea de cercetare etnografică a anilor '30, grupul Tinerilor Ardeleni i-a descoperit în câțiva dintre autorii antologiei *Cei unsprezece* – Balázs Ferenc, Jancsó Béla și Tamási Áron – pe acei parteneri care la data respectivă puteau sprijini, din poziția scriitorilor deja afirmați sau cel puțin cunoscuți, strădaniile esențialmente sociologice și de organizare socială ale tinerilor.

În antologie descoperim puține urme ale discursului avangardist, numai povestirile ritualice ale lui Tamási Áron se pot contrage din varianta metafizică a expresionismului. Cu inculcarea ritualurilor în text, tocmai Tamási este cel care, de altfel, e capabil să depășească orizontul „generaționist”, care se poate lega în antologie de numele și receptarea lui Szabó Dezső. Pe de o parte, Szabó a fost important pentru autorii antologiei tocmai pentru rădăcinile sale ardeleni, iar pe de alta datorită gestului său de reîntoarcere la sat, care, prin romanul *Satul luat de ape* (*Az elsodort falu*), a pus chestiunea importanței originii pentru numeroși tineri, dorința de a cunoaște și popula spațiul rămas, mai mult sau mai puțin, neatins de crizele declanșate de război. Și în articolul-program al lui Balázs Ferenc se dă glas aleanului după organicitate, care ar putea deveni un răspuns la traumele trecutului apropiat – ale războiului și ale granițelor redesenate. În clipa „marelui eșec” și a „prăbușirii”, spune Balázs, „omul sărută, înainte de toate, pământul; acum, maghiarimea a trebuit să-și ia adio și să se resemneze, căci a fost decepționată în credința într-o solidaritate mai cuprinzătoare. Și-atunci privirea se întoarce spre sine și propriul suflet îl duce la înflorire cu lacrimile sale”¹¹². Balázs îi evocă pe „marii scriitori ai timpurilor noi”, cu o imaginație bogată, care reprezintă transilvanismul: „Ady și Szabó, care, precum arborii cu coroană colosală, ating stelele; rădăcinile le pătrund până în miezul pământului, iar frunzele lor plutesc prin aer până la îndepărtatele mări”¹¹³. Din lirica transilvăneană contemporană autorul evidențiază poezia lui Szentimrei Jenő, care ilustrează coapartenența organică a lucrurilor apropiate și îndepărtate, și prin aceasta se înrudește cu vechile

¹¹² Balázs Ferenc, „Literatură maghiară transilvăneană” („Erdélyi magyar irodalom”), în *Cei unsprezece* (*Tizenegyek*), Editura Minerva, Cluj, 1923, p. 15.

¹¹³ Balázs Ferenc, *Ibidem*, p. 9.

mitologii și noile imnuri ale naturii.¹¹⁴ Într-adevăr, expresionismul lui Szentimrei e mai evident decât cel al lui Szabó Dezső – asupra concepției literare a lui Szentimrei voi reveni la locul potrivit. De data aceasta aş sublinia doar, în legătură cu concepția lui Balázs Ferenc, că la el noțiunile-cheie ale expresionismului – cosmicitate, mitologie etc. – se asimilează în sistemul argumentativ al edificării unei noi identități: în însăși construcția transilvanității. Balázs nu așterne pe hârtie termenul „expresionism”, nici nu utilizează noțiunile amintite în sens de curente, ci le subliniază tocmai perenitatea, legătura lor cu peisajul, cu etnicul. Totuși, evoluția ulterioară dezvăluie că o asemenea abordare esențialistă a funcționat pentru el ca un curent de gândire – concepțiile i se modifică semnificativ în a doua jumătate a anilor '20 și, ca fondator după model apusean al mișcării cooperatiste, al universităților populare, se impune ca unul dintre cei mai consecvenți gânditori de stânga ai timpului său.

În legătură cu *Cei unsprezece*, de mai multe ori s-a exprimat constatarea că autorii, teoreticienii ei s-au conectat la curentele de avangardă, cartea lor fiind sinteza timpurie, originală a avangardei și a specificului popular. În special Láng Gusztáv s-a străduit în mai multe scrieri să dezvăluie orizontul larg al antologiei, depășind izolarea naționalistă, și acest lucru l-a făcut perceptibil prin crearea de analogii avangardiste: „pe de o parte, încă deplasează spre cromatică local-particulară – în primul rând, tradiția populară secuiască – transilvanismul structurat atunci ca ideologie, sub influența lui Szabó Dezső tensionând literatura până la înțelegerea ei ca autoafirmare a identității; totodată, în opoziție cu conservatorismul anti-transilvanist, ralierea la tendințele moderne ale epocii, la expresionismul literar a ajutat la ridicarea acestui program deasupra provincialismului, în măsura în care îndeamnă la sinteza dintre tradițiile populare locale și modernismul de perspectivă europeană” – spune Láng într-un cuvânt-titlu din *Lexiconul Literaturii Maghiare din România* despre Balázs Ferenc și concepția sa de atunci, expusă în *Cei unsprezece*¹¹⁵. În altă parte, aseamănă cu activismul cercului lui Kassák programul antologiei din 1923, adăugând că

¹¹⁴ Balázs Ferenc, *Ibidem*, p. 15.

¹¹⁵ Láng Gusztáv, „Antologie” („Antológia”), în: Balogh Edgár (sub.red.): *LLMR (RMIL)*, p. 71.

specificul poporanist al grupului se opune literaturii conservatoare de inspirație populară, iar tradițiile specifice, credințele populare le-au conciliat cu orientările expresioniste și suprarealiste.¹¹⁶ Sóni Pál evidențiază, de asemenea, această legătură,¹¹⁷ iar Cseke Péter, pe urmele lui Láng, caracterizează în mod asemănător volumul¹¹⁸.

Deci, aceste caracterizări vorbesc despre expresionism, pe de o parte, în relație cu Szabó Dezső, iar pe de alta amintesc din antologie articolul de mică întindere al lui Jancsó Béla, intitulat *Expresionism*. De fapt, articolul lui Jancsó Béla nu poate fi privit nici pe departe ca document al ralierei la expresionism, ci mai curând ca o palidă manifestare de simpatie, situată însă la mare distanță de identificare. Esența raportării la curentul artistic respectiv reiese deja din prima propoziție a textului („Aceasta este ultima stație formală a romantismului, dar și prima deschizătoare de drum a unei arte noi”). Jancsó vorbește despre tendințele expresioniste în numele unei arte situate dincolo de expresionism. „Nu-i desprindea de sol a modestei viorele, ci dorința rodiei de a coborî din turnul de fildeş pe pământ. În viziune, expresionismul încă este romantic, dar linia se reîntoarce aici grăbită în unghi ascuțit spre existența tuturor. [...] Și când expresionismul vrea să sensibilizeze prin propoziții simple, uscate, puritane, interjecții găfăite, în opoziție cu complexitatea celuilalt, deschide două drumuri prin angrenarea în existența comunităților. Căutarea pe căi afectate a simplității, chiar dacă slăbește forma rigidă a angrenajului romantic, deschide spațiul pentru revenirea la primitiv și viitoare lăstăriri cu specific popular”.¹¹⁹ E interesant, și-i un semn al distanțării parțiale, că în literatura maghiară Jancsó îl consideră expresionist doar pe

¹¹⁶ Láng Gusztáv, „Specific popular în literatura transilvăneană” („Népiség az erdélyi irodalomban”), pp. 65-66, în ibidem: *Catedra mică (Kiskatedra)*, Editura Komp-Press, Cluj, 1993.

¹¹⁷ „Colecția reflectă limpede contactul grupului scriitorilor secui cu avangarda”, în Sóni Pál, *Radiația avangardă (Avantgarde sugárzás)*, p. 133.

¹¹⁸ Cseke Péter, „Particularitățile transilvănene ale curentului popular” („A népi irányzat erdélyi sajátosságai”), în: ibidem (red.): *Cei unsprezece. Anteritatea și posteritatea unei antologii (A Tizenegyek. Egy antológia elő- és utóélete)*, Editura Kriterion, Cluj, 2003, p. 228.

¹¹⁹ Jancsó Béla, *Expresionism (Expresszionizmus)*, în: *Cei unsprezece (Tizenegyek)*, p. 68.

Szomory Dezső; acesta fiind în mână „mesagerilor noii arte” – Szabó Dezső și Nyíró József – este considerat doar un instrument în procesul căutării.¹²⁰

Receptarea avangardei la *Cei unsprezece* este deci contradictorie: se conectează propriu-zis la *isme* mai ales în punctele în care se produce revalorizarea „cosmogonică” și mitologică – chiar dacă Balázs Ferenc apreciază acest lucru ca fiind o trăsătură mai curând transilvăneană decât una categoric avangardistă. Însă de aici apare deja perspectiva posteriorității, nevoia raportării la o epocă încheiată (la „romantism”), care s-a generalizat cu celeritate în judecarea curentelor avangardiste. Din acest punct de vedere, cel mai caracteristic este, probabil, lucrarea sinoptică a lui Jancsó Elemér din 1935, în care putem citi următoarele: „Spre 1927-28, atât în străinătate, cât și la noi, voga *ismelor* se poate considera depășită. Sutele de volume de versuri, care reflectă universul ideatic al acestor noi curente poetice, sunt doar «documente de epocă». [...] Extravaganța, afectarea, explozia de cuvinte sforțitoare, anarhia nervoasă a formei și conținutului, năzuința spre universalitate, aspirația atingerii unei ordini și armonii superioare, și totodată dizarmonia totală a gândurilor, a scopurilor propuse și a expresiilor artistice caracterizează această orientare poetică mult controversată, însă neputincioasă să se legitimeze pe sine prin creații artistice majore”¹²¹. Uzul unui vocabular și al unei valorizări similare s-au dovedit hotărâtoare timp îndelungat în critica literară transilvăneană.

*Gaál Gábor și relația revistei **Korunk** cu avangarda*

În relație cu *Korunk* și cu Gaál Gábor, istoria literară a relevat relativ amănunțit legăturile cu avangarda și îndepărtarea treptată de aceasta. (E adevărat, însăși utilizarea termenului de avangardă s-ar putea dezbate, analiza îndelung în istoria receptării lui Gaál.)

¹²⁰ Jancsó Béla, *Ibidem*, p. 69.

¹²¹ Jancsó Elemér, „Cincisprezece ani din lirica maghiară transilvăneană” („Az erdélyi magyar líra tizenöt éve”), în *Contemporanii mei (Kortársaim)*, Editura Kriterion, București, 1976, p. 76.

În 1971, în cartea sa despre Gaál Gábor, Tóth Sándor consacră un capitol separat imaginii avangardei în opera lui Gaál Gábor din anii '20.¹²² De asemenea, Sóni Pál vorbește pe larg în *Radierea avangardei* despre accepțiunea dată avangardei în publicațiile de stânga a anilor '20. Concluzia sa (ca și concluzia celor mai mulți dintre autorii contemporani care semnav articole în *Korunk*) consonează cu opinia pe care o reprezintă și Jancsó Elemér în anii douăzeci-treizeci: „la sfârșitul anilor '20, *Korunk* consideră avangarda o epocă definitiv încheiată, deci ceva peste care trebuie să răzbați, și sugerează tot mai clar și în ce direcție”.¹²³ În cazul revistei *Korunk*, raportarea este nuanțată de faptul că atâta timp cât poziția ei se poate rezuma în modul semnalat, ani la rând a acordat atenție majoră prezentării ismelor și „criticii” lor.

Cea mai cuprinzătoare sinteză despre relația dintre revistă și noile arte contemporane a fost realizată, probabil, de Kántor Lajos: studiul său de mare întindere (*Imagine, imago mundi*) cercetează, în primul rând, orientarea spre arta plastică a revistei *Korunk* între cele două războaie mondiale, însă furnizează și o serie de anexe despre legăturile personale ale redactorilor – Dienes, apoi Gaál – cu Kassák Lajos și alți artiști de avangardă, despre polemicile și campaniile ce se desfășurau în revistă.¹²⁴ Destul de strânsă prin ambivalența ei, conjugată prin mai multe interacțiuni – cum se poate urmări în studiul lui Kántor, respectiv și în scrierea¹²⁵ lui Csaplár Ferenc, printre alții – această relație este marcată, pe de o parte, de numărul doi al revistei *Korunk*, în 1926, respectiv de articolul-program „Noua artă există!”, apărut într-un supliment *Korunk* (mai

¹²² Cf. Tóth Sándor, G.G. *Studiu despre Gaál Gábor, redactorul revistei „Korunk”* (G.G. *Tanulmány Gaál Gáborról, a „Korunk” szerkesztőjéről*), Editura Kriterion, București, 1971, pp. 85-146.

¹²³ Sóni Pál, *Radiația avangardei* (*Avantgarde-sugárzás*), p. 42. Despre legăturile sale cu avangarda putem citi în capitolul „Societatea Viitorului” și „Korunk”, pp. 36-53.

¹²⁴ Kántor Lajos, „Imagine, imago mundi” („Kép, világgép”). „Vechea *Korunk* pentru noua artă.” În ibidem: *Korunk: avangardă și specific popular* (*Korunk: avantgarde és népiség*), Editura Magvető, Budapesta, 1980, pp. 55-183.

¹²⁵ Csaplár Ferenc, „Kassák și *Korunk*” („Kassák és a *Korunk*”), în: Kabdebó Lóránt (red.): „*Korunk*” la 50 de ani (50 éves a „*Korunk*”), Budapesta, MTA (Academia Maghiară de Știință) – Muzeul Literar Petőfi, Biroul pentru Propaganda Culturii Populare, 1977, pp. 272-278.

târziu, cu această scriere își începe Kassák cartea intitulată *Istoria ismelor*), împreună cu acel proiect de copertă care „reprezintă” la începutul anului 1929, timp de patru numere, publicația. Pe de altă parte, de acele opinii negative care se intensifică în anii 1929-1930, care – ca urmare a articolelor cu tonalitate agresivă ale lui Fábry Zoltán, József Attila și alții – au condus la ruptura dintre Kassák și *Korunk*.

Cu toate acestea, Kántor Lajos își documentează convingător teza că urmele concepției avangardiste despre artă sunt prezente și în continuare în revistă, în special în ceea ce privește arta plastică, în opinia sa, în locul relației Dienes László – Kassák Lajos – constructivism, prezența la nivel superior a avangardei este asigurată în anii '30 de relația Gaál Gábor - Moholy - Nagy László - Bauhaus¹²⁶. În anii treizeci însă, materialul liric al revistei *Korunk* se modelează deja după principiul militant al „accesibilității”: între textele publicate aici de Becski Andor sau Méliusz József întâlnim și poeme în vers liber, însă acele indicii care ar sugera, de pildă, desemnificarea elementelor lingvistice (și aceasta ar fi o marcă fundamental avangardistă) nu se mai regăsesc în lirica de la *Korunk*.

La aniversarea a 50 de ani de la apariție, Rácz Győző încearcă să descopere urme ale concepției artistice avangardiste¹²⁷ și în *Korunk*-ul de la sfârșitul anilor '30, de „front popular”, însă literatura de specialitate pe coordonata Gaál Gábor se poate considera omogenă din perspectiva că documentele cele mai relevante ale legăturii cu avangarda trebuie căutate în anii '20: în caietele de note vieneze ale lui Gaál, respectiv în paginile din volumul *Despre asta e vorba (Erről van szó)*.

Analizând concepția avangardistă a lui Gaál, Tóth Sándor evidențiază că în timp ce iau naștere diferitele documente scrise ale acestei legături, nici concepția lui Gaál, nici avangarda nu pot fi privite ca obiecte statice, rigide: și unul, și cealaltă se află într-o neconținută schimbare. „Gaál Gábor nu contemplă de pe malul realismului tradițional cavalcada avangardistă pestriță a anilor '20,

¹²⁶ Kántor Lajos, *Imagine, imago mundi (Kép, világgép)*, p. 126.

¹²⁷ Rácz Győző, „Probleme de filosofia artei avangardiste în *Korunk*-ul de front popular” („Az avantgarde művészeti-filozófiai problémái a népfronti *Korunk*bam”), în *Almanah Korunk*, Cluj, 1976, pp. 117-129.

ci se află în chiar mijlocul curentului, se frământă și polemizează, se identifică și se împotrivește (mai precis: apropiindu-se de unele curente avangardiste, inevitabil se îndepărtează de alte curente, tot de avangardă), ca la începutul anilor treizeci, prin conservarea-depășirea avangardei, să ajungă la «noul realism», concepția sa.”¹²⁸ – scrie Tóth, folosind, evident, termenul de avangardă în sensul cel mai larg, împreună cu conținutul militant. Fapt e că între însemnările lui Gaál, datând din prima jumătate a anilor '20 (aproximativ din aceeași perioadă cu scrierea citată a lui Jancsó Béla), descoperim pasaje care prezintă în culori pozitive expresionismul: „Îl așază din nou pe om în centrul genezei. El populează lumile cu linii, culori, freamăt, plante, zei, animale, spațiu, timp, cu propriul eu. Din nou, omul pornește de acolo de unde a pornit cu milenii înainte. Iarăși e atât de liber precum copilul care s-a născut acum pentru a fi fericit”.¹²⁹ Un fel de ideal organic îmbibă deci și această imagine a expresionismului, ca și concepția contemporană despre literatură a lui Szentimrei Jenő. În cele ce urmează, Tóth relevă că în timp ce în caietele vieneze simpatia, identificarea autorului ni se dezvăluie mai ales din declarații programatice, teze abstracte (teoretice, speculative), criticile ulterioare (în care și în a doua jumătate a anilor '20 refuzul se accentuează deja) s-au născut pe marginea câte unei creații concrete – astfel devine plauzibil faptul că tăioasele critici gaăliene se datorează în realitate eșecurilor artistice analizate. Ceea ce pare indubitabil este un fel de ambivalență, de ezitare între acceptarea implicită și respingerea rezultatelor avangardei de-a lungul anilor '20. Într-adevăr, la această dată, vocea lui Gaál Gábor se aude din mijlocul schimbărilor, certitudinea „depășirii” ismelor încă nu-i un fapt consumat.

„A sosit cu mașina de la Viena un bărbat înalt, elegant, împreună cu tânăra sa soție și secretarul îndesat, cu frunte înaltă, căruia i se adresau cu «domnul profesor». S-au cazat la modernul hotel Astoria de lângă podul de peste Someș. Formularul de evidență l-au completat astfel: «Baron Hatvány Lajos și soția, născută

¹²⁸ Tóth Sándor: *G.G.*, p. 93.

¹²⁹ Citat de Tóth Sándor, *Ibidem*, p. 96.

Marton Erzsébet, și însoțitorul lor, Gaál Gábor»”.¹³⁰ Știrea despre sosirea la Cluj în 1926 a lui Gaál Gábor ne este furnizată în acest stil de acel Benamy Sándor, care devine în 1927 coautor la *Despre asta e vorba*. Altfel, Benamy însuși e o figură contradictorie, un cusurgiu – până la mutarea sa în Ungaria, în 1934, a fost prezent în viața literară transilvăneană ca autor de drame, romane, jurnale de călătorie. Pe scurt, Benamy evocă și încropirea pamfletului, respectiv orizontul spiritual de atunci al lui Gaál Gábor: „Cotidianele nu erau adecvate pentru manifestarea eului său precoce, profund, cititorii obișnuiți nici nu l-ar fi înțeles. În stilul său, în expresiile sale, lumea răvășită se zvârcolea-încolăcea căutându-și drumul spre clarificare. [...] Manifestării lirice a forței sale creatoare i-a oferit o oportunitate angajamentul nostru comun. Frecvențele plimbări, discuțiile purtate la cafeneaua New York, la Clubul Ziariștilor, dar mai ales la el acasă, au copt proiectul nostru de a publica un «avertisment uman și social»”.¹³¹ Proiectul de a scoate o revistă în continuarea pamfletului nu s-a realizat, dar douăzeci și patru de pagini de materialele publicate oferă și așa oportunitatea ca Gaál și Benamy să-și dezvolte reliefat concepțiile. Sub texte, în general, nu figurează semnături, cel mult monograme: „G.G.”, „B.A”, și numai în cazul a două scrieri, „Ben Ami” – care, în fond, se pot considera tot o semnătură.

Curiozitatea în *Despre asta e vorba* e că scrierile despre critică, literatură, concepție despre lume folosesc un limbaj asemănător cu manifestele avangardiste. La unison cu aspirațiile contemporane, autorii sunt preocupați de un fel de artă sintetică, de posibilitatea unei rostiri autentice. În urma căutărilor, se ivesc însă și urme care se pot asocia cu reflecțiile avangardiste despre demolarea granițelor dintre genurile artistice, despre capacitatea de comunicare a cuvintelor: „Visez un cadru nou, pentru care a sosit timpul și de care omul are fatalmente nevoie. Această formă nu-i poezie și nici roman, nu-i dialog și nici dramă. Această formă e un fel de studiu. Prima și ultima clarificare. O luptă pe viață și pe moarte cu conceptele noastre. Și totuși e, simultan, poezie, și roman, și dialog, și dramă,

¹³⁰ Benamy Sándor, *Am trăit în secolul XX (A XX. században élttem)*, Editura Szépirodalmi, Budapesta, 1966, p. 106.

¹³¹ Benamy Sándor, *Ibidem*, p. 181.

pentru că lumea e vie și îngropată în noțiunile noastre, tot ceea ce e simțire și eveniment, și controversă, și confruntare. Conceptele noastre răstălmăcite și intonând, concomitent, de toate și în toate felurile reprezintă istoria lumii... Aștept cadrul ultimei curățenii, marea Spălare”.¹³² Pentru Gaál Gábor, deci, schimbarea curentelor artistice consonează cu experimentele reluate iar și iar ale căutării limbajului desăvârșit, pe el îl preocupă întocmirea *Dicționarului Umanității*, care ar risipi confuziile dintre oameni și care ar înlesni realizarea unei cunoașteri și comunicări mai autentice: „Deasupra noastră există un univers separat, al cuvintelor! Aceasta este creația noastră! Noi nici nu mai gândim. Undeva s-a creat un cuvânt, cu un conținut primar, iar buzele noastre îl rostesc. [...] Astfel, spunem altceva decât ceea ce gândim, gândim altceva decât simțim, simțim altceva decât dorim și vrem altceva decât ceea ce se zbate în instincte...”¹³³ Scrierile intitulate *Despre asta e vorba* apar ca un fel de serial de prin formatul redus de ziar. În structura lor de bază, formulează ideea necesității „de a ne schimba” și totodată o subliniază de fiecare dată dintr-o perspectivă nouă. Ecuația căutării unui limbaj autentic interferează cu căutarea problemelor (considerate) autentice („să discutăm despre ceea ce este vorba”). În fragmentul din *Despre asta e vorba*, deja amintita dicție avangardistă se asociază cu modernismul, respectiv cu toposurile lumii în extensie: „Să ne pășim (*sic!*) șinele de demult! Să ne colonizăm în timp! Doar el este al nostru! Să fim contemporani! Aceasta e cea mai mare bucurie! Să lăsăm timpul șiroitor să ne pătrundă în inimă! Acesta este unicul nostru câștig! Să gândim odată cu păsările de fier! Un lucru simplu și clar! Șuruburi. Gazul explodează în motoare și zboară, cu fratele nostru, cu florăreasa, care, de asemenea, e energică, presară flori în calea zilelor obișnuite! Activi mai sunt și inginerii, laboranții, comandanții de oști, țărani și mânăitorii ciocanelor”.¹³⁴

Pe pagina de titlu a publicației se poate citi un colaj care produce un efect grotesc, pe urmele *Saturday Evening Post*, *Hamburger*

¹³² G.G., „Despre asta e vorba”, 2, în: *Despre asta e vorba. Avertisment artistic și uman (Erről van szó. Művészeti és emberi figyelemzetető)*, 1927, p. 2.

¹³³ G.G., „Despre asta e vorba”, 1, în: *Despre asta e vorba. Avertisment artistic și uman (Erről van szó. Művészeti és emberi figyelemzetető)*, p. 2.

¹³⁴ G.G., „Despre asta e vorba”, 4, în *op. cit.*, p. 22.

Nachrichten, respectiv *Prager Press*. Poetica banalului este contrabalansată oarecum de un citat din Ivan Goll: „Nemângâiat rățăcesc prin Europa/ C-o rândunică moartă-n buzunar”. Contrapunctul se păstrează și în continuare, în parte prin alternanța semnăturilor „G.G.”, „Ben Ami”, în parte sub aspectul tonalității, în maniera în care însuși Gaál Gábor publică în revistele sale scrieri de diferite genuri. Deși operele lui Benamy Sándor ar putea fi mai „literare” ca gen (*L-ați văzut Dumneavoastră pe Einstein trăgând cu ochiul?* e o scenetă dramaturgică, *M-arunc în forfota din Cairo* este, aparent, un jurnal de călătorie romanesc), în fapt și-n cazul lor se dovedește dominant caracterul tezist, ca și în cele două articole ce recurg la genul epistolar, intitulate *Scrisoare deschisă către editor*, respectiv *Scrisoare către directorii de teatru*. Eseurile, manifestele lui Gaál Gábor au un mai pronunțat caracter literar, în sens montaignean. Scrierile sale pragmatice (pe lângă patru părți din *Despre asta e vorba*, în special textul intitulat „Despre critica literară”, au devenit, pe bună dreptate, texte antologice ale volumelor lui Gaál Gábor. Acesta consacră o scriere scurtă și grupării de la *Helikon*, în care analizează critic activitatea grupului, constată supraviețuirea în operele lor a literaturii promovate de gruparea de la *Nyugat*, declară că „*Helikon*-ul transilvan nu reprezintă nici pe departe literatura transilvăneană”, relevă aspecte umane universale și în localismul poeziei lui Bartalis János – singurul amintit nominal în articol.¹³⁵

Scrierile amintite – cu excepția ciclului *Despre asta e vorba* – anticipează tonul de mai târziu, făcut cunoscut în *Korunk*. Surprinzător însă, Gaál Gábor include în publicație și câteva dintre poemele sale timpurii, nesemnate, sub titlul *Din versurile 1234... poezi*. Este vorba de poeme în proză scrise în 1923 și 1925. Acestea sunt, stilistic, texte care se pot compara cu perioada vieneză a avangardei maghiare, doar că pulverizează cadrul propozițiilor într-o mai mică măsură, parcă, decât *Poemele numerotate* ale lui Kassák Lajos: „Leni Leona, zadarnic chicotești în separeul de la Kakadu, în vis șerpi îți alunecă pe sub sân și-n van te potolesc, nu înțeleg nici eu însumi/ nu înțeleg Leni Leona nici ciuboțica-cucului, nici benzina, până și fardul tău roșu e un mister pentru mine, un mister pielea,

¹³⁵ G.G., „*Helikon*-ul transilvan”, în op. cit., 1927, p. 12.

deși îmi sunt surori misticele raze de sub ochii tăi”. Mult mai fascinant e însă textul autoironic, pe care-l publică sub titlul *Amurgul liricilor* înaintea prozo-poeziei citate mai sus: „Liricul e anacronic. O ființă de prisos. [...] Continuă să colinde cu fluierul în orașele de mortar și ciment și pe sub stâlpii de telefon. Opincile-i sunt rozalii. Iubita sa locuiește într-o citadelă, în uzina vieții și a istoriei de acum nu mai vorbește despre noi... Cravata, șosetele, pălăria au fost produse în fabrici. Și salamul pe care-l consum la cină. Mai întâi, au omorât vita cu electricitate. Au tranșat-o cu mașini și-n batoane lungi a gonit o părticică spre mine, cu trenuri puse-n mișcare de aburi și uleiuri. Gonesc toată ziua în umbra plugurilor cu aburi și a elevatoarelor. Manualele școlare ale copiilor gazdei mele sunt scumpe, iar liricul face negoț tot cu mărfurile sale vechi”.¹³⁶

Ulterior, în răstimpul în care a fost redactorul revistei *Korunk*, acest punct de vedere, cum am amintit deja, se manifestă cu precădere numai în zonele extralingvistice, în materialele de artă plastică ale publicației. În preajma anilor '30, se pare, Gaál Gábor și helikonștii au socotit deopotrivă a fi descoperit *Dicționarul Umanității*, „limbajul desăvârșit” care îi exprimă – pe de o parte, în limbajul simplificat, care redă cât mai adecvat conținuturile luptei de clasă, iar pe de alta în limbajul ce redă conflicte fundamentale în angrenajele simbolice ale literaturii transilvane cu o reprezentare temporală și spațială specifică. În aceste discursuri n-a mai rămas loc pentru avangardă (din cauza metamorfozei „voinței artistice”), considerată parte a unei epoci încheiate, uitând până și de urmele acelor instituții care i-au oferit spațiu de manifestare în prima jumătate a anilor douăzeci.

¹³⁶ G.G., „Amurgul liricilor” („A lírikusok alkonya”), în *Despre asta e vorba. Avertisment artistic și uman* (Erről van szó. Művészeti és emberi figyelmeztető), 1927, p. 18.

CAPITOLUL IV

PUBLICAȚIILE AVANGARDEI MAGHIARE
DIN ROMÂNIA

*Experiment avangardist timpuriu la Timișoara:
revista **Holnap** (Mâine)*

În 1917, câțiva elevi absolvenți ai școlii superioare reale din Timișoara au fondat o societate literară pe acțiuni cu valoare de o coroană și au scos o revistă proprie litografiată. Organizarea este impecabilă: se trag o sută de exemplare din revistă, multiplicarea fiind făcută de litograful Pégler, care avea atelier lângă tipografia ziarului *Temesvári Hírlap* (*Știrea timișoreană*). Prețul unui exemplar era de 36 fileri, iar abonamentul lunar, conform colofonului revistei, era de 1 coroană – care ar acoperi cheltuielile pentru trei apariții lunare. În primul număr, sub mai multe materiale, figurează încurajatoarea notă: „continuare în numărul următor”. Planurile au fost însă retezate de ursuzul director al școlii: după apariția primului număr, după bunul său plac, interzice publicația. Pe scurt, la atât s-ar putea rezuma istoria revistei timișorene *Holnap* din 1917 (care, desigur, nu se confundă cu publicația orădeană apărută anterior). Nici n-ar merita, probabil, o atenție specială, dacă n-ar reprezenta o noutate în concepție și limbaj, și dacă n-ar devansa cu ani buni acele publicații care în Ardeal și în Banat au asigurat spațiu de manifestare literaturii de avangardă - *Napkelet* (*Răsărit*) (1920-1922) din Cluj, *Genius/Új Genius* (*Noul Genius*) (1924-1925) din Arad și *Periszkóp* (*Periscop*) (1925-1926),

de asemenea din Arad. Este vorba, desigur, de o revistă a elevilor. E scrisă de mână, manuscrisul este apoi multiplicat prin tehnici tipografice. Iar cel ce-și asumă calitatea de redactor-șef, Reiter Róbert, va deveni peste câțiva ani cel mai important poet al liricii maghiare de avangardă legat de România și, cu certitudine, cel mai enigmatic reprezentant al ei.

„Zdreanță leșinată, cârpă nebună/ e ziua de azi” – cu aceste versuri începe textul primului număr, care poartă titlul *Ne cheamă ziua de mâine* („holnap”, parafrază la titlul revistei). Este război, ordinea lumii europene se vede destrămându-se din temelii. Kuncz Aladár tocmai face cunoștință cu noua „ordine” într-o tabără de prizonieri, undeva în Ile d’Yeu. Kassák Lajos, începând din 1915 (deci abia de un an-doi), scoate revista *A Tett* (*Acțiunea*), care consfințește începutul avangardei maghiare: după apariția fulminantă din urmă cu un deceniu a lui Ady, *A Tett* reprezintă o nouă provocare, un nou stadiu al modernității literare maghiare. Trebuie să ne imaginăm rândurile ca un manifest al lui Reiter, care l-au șocat pe directorul școlii, în această ambianță, sub puternica impresie a nesiguranței, după evacuarea școlii din propria clădire. (Directorul, desigur, avea mandat pentru apărarea ordinii sau măcar a simulacrului acesteia.) Influențat de literatura din *A Tett* și *Der Sturm*, Reiter se prea poate să fi considerat atrăgătoare noile texte și din punct de vedere al „concepției despre lume”, iar programul formulat la finalul poeziei *Ne cheamă ziua de mâine* e, îndubitabil, tălmăcirea pentru arealul multiethnic bănățean a acestor idei aflate în expansiune:

Masculi puternici și femele născătoare,
adolescenți ciufuliți și fragede virgine,
germani, slavi, români
și noi toți,
asupra cărora s-a înstăpânit Moartea,
nu vom mai murui
cu creierul nostru însângerat
tronuri ce se-nalță asupra-ne
trufașe
și aspirând toate orizonturile rănite,

în supla viață, ne înmulțim
cei din religia omului,
râzând de tămâioase basme mincinoase.

Pe ultima pagină a revistei redactorul exprimă și relația în care se află cu tradiția literară, identificându-se tot cu concepția avangardistă contemporană despre tradiție: „*Holnap* este desprindere de trecut, împlinirea tinerilor în viitor. Căci e păcat să deraiezi din timp. Trebuie să părăsești ziua dusă și să te înspițezi în roata zilei de mâine. Din trecut ocrotim valoarea, dar nu tradiția. Pentru că adevărata valoare nu se banalizează niciodată până la a deveni tradiție. Și resimțim marea comuniune: atmosfera, care încinge totul. Aceasta le conferă lucrărilor noastre valoare socială. Iar valoarea lor artistică să n-o măsoare nimeni cu vechile concepte”.

Dicția, principiile sunt perfect compatibile cu concepția literară contemporană a publicațiilor lui Kassák. La scurtă vreme după interdicerea revistei sale școlare, putem întâlni numele și poeziile lui Reiter Róbert în paginile revistei budapestane *Ma (Azi)*.

Asupra liricii reiteriene din perioada de maturitate voi mai reveni în continuare, acum voi consemna concis numai materialul literar al revistei timișorene timpurii. „Am publicat nuvele, traduceri și chiar și critică de artă. De pildă, colegul meu, Fischer Vilmos, a tradus pentru *Holnap* din *Der Sturm*, iar Krisztits György, cumnatul meu de mai târziu, a scris o relatare mai lungă despre prizonierii de război ruși folosiți în agricultură”¹³⁷ – relatează Reiter într-un interviu acordat lui Szekernyés János, aceste mențiuni fiind importante și pentru că în revistă numele autorilor și redactorilor este indicat numai prin inițiale.

După poezia programatică citată, *Ne cheamă ziua de mâine*, urmează un text semnat tot de Reiter, intitulat *Baladă*. În acesta interferează imaginile prozei naturaliste cu propoziții eliptice, cu modalități de discurs expresionist: acest text, evocând moartea unui muncitor, se situează la hotarul dintre poezie și proză: „Miros de ulei cald. Aer sufocant, cu clăbuci. Sală de mașini. Pe jumătate dezbrăcați,

¹³⁷ „De la avangardism la istoria locală” („Az avangardizmustól a helytörténetig”). Szekernyés János în dialog cu Reiter Róbert, în *Ezredvég (Final de veac)*, nr. 1/1990, p. 157.

lopătează cărbuni. Ritmic. Pantalonii soioși se lipesc de coapse. [...] Urletul șerpuiește usturător afară în curte. Împunge tăios cerul. Saltă sângele. Schimonosește chipurile, îmbătrânindu-le. Opresc mașina; încă mârâie. L-a prins! L-a zdrobit! A scuipat bucăți de creier pe pereți. Sângele lipește fâșii de came pe roată. Și pe cureaua care atârână inertă. Femeia vine pe undeva. Se grăbește. Își șterge fruntea, descheie doi nasturi la bluză”. Aceste texte, respectiv *Osana pentru Urs*, o proză semnată tot de Reiter, par a fi cele mai viguroase. Acesta din urmă nu prea se poate urmări ca narațiune liniară: se construiește pe marginea unor reprezentări arhetipale (Primăvară, Vară, Iarnă, foc, Urs etc.), respectiv reacții viscerale („Mâna i s-a uscat. Gura, căscată până-n stomac, a dezvelit un gol întunecat. Timpanul era flasc. Vibrațiile aerului nu mai băteau darabana pe el. Dar nasul! nasul! L-a pătruns mirosul putred-lipicios al Verii pierite”) și impresionează mai mult prin atmosferă decât prin semnificație. Și aici, imaginile sunt aranjate frecvent sub formă de versuri: [sângele] scufundă Soarele într-o baltă roșie”, sau: „Din norii îngroșați ca gravidele, săgeți tăioase de ploaie au înțepat dedesubtul”. Celelalte scrieri ale publicației de 24 de pagini (în ordine: proza intitulată *Finală de Sch. S.*, poeziile *Sonet*, de Fischer Vilmos, și *Iubirea tristă*, de Krisztits György) fac dovada gustului mai curând secesionist-romantic. Proza lui Krisztits, *Lupta sălașului maghiar*, prin tonalitatea populară, trădează oarecare influență a lui Móricz – culoare personală dau numai elementele primului război mondial, respectiv figurile muncitorilor originari din Kiev, care lucrează cu simbrerie. În ultima parte a revistei se pot citi două traduceri, *Poem* de Sophie van Leer, respectiv un fragment din povestirea lui Guy de Maupassant, *Butoiașul*, probabil amândouă realizate de Fischer Vilmos. Acestea sunt urmate de amintita scriere a lui Reiter, *Osana pentru Urs*, iar în final o cronică la concertul din 17 martie al Asociației Feminine Evreiești, semnată de G.S.

„Pentru fiecare articol, responsabilitatea revine autorului” – mai putem citi în colofonul revistei. Indiscutabil, revista lui Reiter Róbert se poate înscrie ca un gest de avangardă timpurie în istoricul operei lui Reiter și al avangardei maghiare timpurii. Interzicerea revistei transformă întâmplarea într-un incident, iar textele publicate de Reiter au un iz de erezie perceptibil și astăzi – și aceasta a fost întotdeauna caracteristica avangardistă cea mai importantă.

Revista clujeană Napkelet

În România, cu excepția revistei arădene *Periszkop* a lui Szántó György, nu s-au redactat reviste de limbă maghiară care să fi avut o orientare exclusiv avangardistă. Câteva reviste însă, începând cu *Napkelet* din Cluj, apărută în septembrie 1920, au publicat consecvent poezii și proze de orientare avangardistă. Cel mai important text, având caracter de manifest, a apărut în această revistă. E adevărat, lui Bartalis János nu i-a reușit să concentreze în jurul textului intitulat *În întâmpinarea noii arte* (*Az új művészet elé*) o societate de cafenea literară ori un grup de acțiune. Programul său artistic este destul de puțin nuanțat, e vorba mai degrabă despre amplificarea principiului înrăuririi, despre redescoperirea funcției vatesului: „Migăleala, stărnirea furtunii, floarea palidă a măruntelor tristeți personale se pierd în uraganele terifiante ale vremurilor și devin și mai palide în nemăsuratul, triumfătorul urlat al Universului. Azi trăim epoca Unor noi religii și avem nevoie de glasurile profeților. [...] Arta e un act creator și roditor, e una cu Dumnezeu, și pentru idealurile sale poartă pe trup cu seninătate zdrențele mizeriei și ale renunțărilor. Din smârcul artei și literaturii ce se zbate pentru pâine și rații, trebuie să ridicăm arta pe tronul veritabil, ceresc, unde îi este locul. Arta nu poate fi muncă la jumătate de normă, ploconeală în fața unor pretenții de compromis, ci cuvântul cel mai îndrăzneț și cea mai însângărată acțiune care, dincolo de orice timp, de prezent și trecut, de ieri și azi, îl modelează pe eternul Om titanic, pe această (răz)bătătoare ființă care se zbate cel mai mult, tinzând în orice spre maximum, pe cel mai mare convulsionat al eternei lumi”.¹³⁸ Deși avangarda contemporană, cum arată și textul lui Bartalis, s-a străduit, printr-o mai mare deschidere, să ajungă la „înfrățire”, sau cel puțin un consens de grup, în Transilvania forumurile avangardiste, într-un mod particular, au rămas, de regulă, izolate. Scena Studiou, care a luat naștere la Cluj în 1927 sub conducerea lui Becski Andor și Szentimrei Jenő și care organiza serate de recital poetic, pe de o parte era întârziată, iar pe de alta,

¹³⁸ Bartalis János, „În întâmpinarea noii arte” (*„Az új művészet elé”*), p. 214, în Mózes Huba (red.), *Napkelet. Antologie*. Editura Kriterion, Cluj, 2004.

era mai degrabă o acțiune mobilizant-publicitară decât creatoare de experiment artistic.

Acea concepție liberală de redactare, despre care a fost vorba mai sus, în cazul revistei *Napkelet* a dus nu numai la afirmarea variatelor concepții despre lume, dar și-a făcut simțită influența în materialele beletristice și în diferitele concepții literare: operele transilvănene mai conservatoare apăreau alături de texte avangardiste și de textele modernismului „nyugatist” (ultima orientare e prezentă nemijlocit mai ales în cursul primului an de apariție, 1921, cu autori de primă linie, prin colaborarea lui Barta Lajos). În ceea ce privește revista *Napkelet*, Pomogáts Béla evidențiază și fondul intim al acestei cromatice variate: „în febra fundamentării literare și a conștientizării responsabilității asumate, s-a reușit totuși o îmbinare a concepției autohtone cu cea venită de afară, iar această adevărată sinteză a concepțiilor, a gândirii și chiar compromisul «regionaliştilor» și al «emigranților» [veniți în România, n.m. B.I.J.], a creat acele ideologii pe care literaturile maghiare minoritare le-au urmat între cele două războaie mondiale”.¹³⁹

Revista cu apariție bilunară s-a înființat pe lângă *Keleti Újság* (*Știrea răsăriteană*), redactorii ei (Paál Árpád, Ligeti Ernő, Kádár Imre și Szentimrei Jenő) fiind redactori la *Știrea*. În memoriile ulterioare, redactorii au relatat despre divergențe de opinii politice și de concepție, conflicte pe care au reușit să le estompeze cel mai eficient în 1921, probabil, sub direcția lui Barta Lajos.¹⁴⁰ Din a doua jumătate a anului 1921, intrând în sfera de atracție a Partidului Popular Maghiar din Transilvania al lui Kós Károly, Paál Árpád, Zágoni István, Szentimrei Jenő și Nyirő József se distanțează, treptat, de cercul de la *Keleti Újság* și *Napkelet*, fondează ziarul intitulat *Vasárnap* (*Duminică*), la care și Szentimrei va deveni redactor din vara anului 1922. În volumul său, *Palmier sub povară*, Ligeti Ernő leagă suspendarea apariției revistei *Napkelet* de șederea lui Ignóus la Cluj: „Motivul direct al sistării apariției revistei l-a constituit o

¹³⁹ Pomogáts Béla, „Revista Napkelet din Cluj” („A kolozsvári Napkelet”), în Szabó B. István (red.): *Valori nerelevante în literatura maghiară (Feltáratlan értékek a magyar irodalomban)*, ELTE-MTA, Budapesta, 1994, p. 314.

¹⁴⁰ V. și: Szentimrei Jenő, „Despre impunătoarea *Napkelet* și mărunta *Vasárnap*” („A nagy Napkeletről és a kicsi Vasárnapról”), în revista *Igaz Szó*, nr. 7/1957, p. 63

chestiune redacțională de natură internă. *Keleti Újság* a semnat un contract cu Ignotus, fostul redactor-șef al revistei *Nyugat* [atunci încă era și oficial redactor-șef la *Nyugat*, n.m. B.I.J.]. (...) Ignotus s-a apucat cu mult entuziasm de munca redacțională de la *Keleti Újság*. Dar ținea sub observație nu numai ziarul, ci și suplimentele, cotidianul *Ziarul de la ora 5* și revista *Napkelet*. Unii membrii ai redacției cotidianului *Keleti Újság*, care simțeau puțină gelozie pentru popularitatea crescândă¹⁴¹ a redactorilor de la *Napkelet*, au prezentat în așa fel situația în fața lui Ignotus, investit cu putere absolută, încât să sugereze că angajamentele auxiliare disipează forțele spirituale ale ziarului, iar dacă *Keleti Újság* vrea să lupte cu succes cu concurența tot mai puternică, atunci toate energiile trebuie concentrate pe publicația principală. „Toată lumea pe puncte!” – și la acest imperativ cotidianul de după-amiază și *Napkelet* și-au încetat apariția, și, împreună cu acestea, activitatea editorială inițiată odată cu revista”.¹⁴² Conform amintirilor lui Szentimrei Jenő, ideea suspendării apariției revistei *Napkelet* se poate urmări retrospectiv până într-o perioadă mult anterioară, toamna anului 1921, când într-o ședință a colegiului redacțional se pune în discuție diminuarea pierderilor. În mai 1922, se recurge și la o schimbare de format; iar Ignotus ajunge la Cluj abia în preajma lunii august,¹⁴³ în ultimul număr publicând și un articol. Însă formatul schimbat, care anunță și preocuparea pentru un „conținut mai accesibil”,¹⁴⁴ nu produce revirimentul sperat. Fapt e că revista își încetează apariția începând cu 1 septembrie, și odată cu ea se diminuează pentru

¹⁴¹ E o aluzie, probabil, la acționarul majoritar, Weiss Sándor, care se implică mai activ în redactarea publicațiilor – în primul rând în rubrica politică a „Știri răsăritene” – începând cu ianuarie 1922; Szentimrei îl amintește ca pe „eminența cenușie” aflată în umbra ziarului.

¹⁴² Ligeti Ernő, *Palmier sub povară (Súly alatt a pálma)*, pp. 44-45.

¹⁴³ La 22 noiembrie 1922, îi scrie lui Áprily Lajos; „Regret că în sfertul de an de când mă aflu în Transilvania încă nu ne-am întâlnit personal; sincer, mă interesez de tine. Dar și până ne vom putea vedea, te rog amintește-ți uneori de Keleti Újság cu câte un foileton...” (Muzeul Literaturii Petőfi, V. 4142/148). Primul articol publicat la loc de frunte în Keleti Újság a fost „Polemica vieneză” („A bécsi vita”), în numărul din 17 august 1922.

¹⁴⁴ V. Mózes Huba; „Literatură și cultură în spectrul revistei *Napkelet*” („Irodalom és művelődés a *Napkelet* spektrumában”), p. 11. În Mózes Huba (red.): *Napkelet. Antologie*, Editura Kriterion, Cluj, 2004.

un timp și posibilitățile de manifestare ale literaturii avangardiste maghiare din România.

Optica asupra revistei, respectiv contextul apariției sunt influențate și de concurență: la puțin timp după apariția revistei *Napkelet*, în locul dispărutei *Erdélyi Szemle* (*Observatorul transilvan*), apare *Pásztortűz* (*Foc de veghe*) – în ianuarie 1921. În amintirile sale, S. Nagy László, redactorul *Observatorului transilvan*, evocă exact din acest unghi de abordare evenimentele premergătoare apariției revistei *Napkelet*: „În toiul aprigelor lupte ale revistei târgumureșene *Zord Idők* [sic! în realitate *Zord Idő*] (*Vremuri aspre*), în 1920 s-a ivit și la Cluj un concurent redutabil, după încercările sterpe de până acum. Societatea pe acțiuni de editare a publicațiilor a vrut să înființeze o revistă literară. În interesul consemnării adevărului istoric, consider necesar să notez că Weiss Sándor, directorul societății pe acțiuni, abătându-se de la sistemul de până acum al fondatorilor de publicații, înainte de a edita noul Atheneum transilvan, *Napkelet*, s-a deplasat și la sediul nostru din strada Szentegyház (Sfânta Biserică) și ne-a întrebat dacă n-am fi dispuși, în interesul concentrării forțelor, să fuzionăm. [...] Eu eram de partea unirii forțelor, toți ceilalți au fost împotriva – atunci”.¹⁴⁵ Din rememorările lui S. Nagy se simte nu numai dezavuarea deciziei, ci și amărăciunea pricinuită de ulterioara sa înlăturare. În schimb, e indiscutabil că *Pásztortűz* – cea mai longevivă revistă literară transilvăneană din perioada interbelică – a vizat acea pătură socială de cititori care a reprezentat, într-un fel, „opозиția” pentru *Napkelet* și care, astfel, a devenit inaccesibilă pentru Editura de presă SA. Și Ion Chinezu atrage deja atenția asupra transformării *Pásztortűz* într-o revistă de familie,¹⁴⁶ iar Vallasek Júlia evidențiază și fluctuațiile concepției redacționale (adică nuanțările opticii tributare preponderent tradiției revistei *Nyugat* sau chiar a gândirii avangardiste în contextul frecventelor schimbări redacționale, abordând relativa stabilitate a revistei din perspectiva universului preferințelor profesorilor de provincie, a învățătorilor, preoților, funcționarilor și a familiilor

¹⁴⁵ S. Nagy László, „Trăsnet din cerul senin” („Derült égből csap le a villám”), în: *Luptă la final*, ediția *Observatorului transilvan*. Cluj, 1930, p. 56.

¹⁴⁶ V. Chinezu, Ion, *Aspecte din literatura maghiară ardeleană, 1919-1929*, Editura revistei „Societatea de Măine”, 1930, p. 10.

acestora.¹⁴⁷ Rivalitatea dintre *Napkelet* și *Pásztortűz* (care arată numeroase analogii cu conflictele ulterioare dintre *Erdélyi Helikon* [*Helikonul transilvan*] și *Korunk*) a lăsat urme și în corespondența lui Molter Károly. În 1921, de exemplu, Reményik Sándor, criticând concepția literară a revistei *Napkelet*, consideră că unica „salvare” a vieții spirituale transilvănene este un „conservatorism luat în sens nobil”, Molter, în schimb, semnalează, mai temperat, că nu consideră condamnabil ori „dezastruos” radicalismul revistei *Napkelet*.¹⁴⁸ Aici, aceste amănunte pot prezenta interes doar pentru că la apariție *Napkelet* publică o poezie a lui Reményik, probabil ca un gest „politic”. De altfel, gestul se repetă și „în sens invers” în numărul 2 al revistei *Pásztortűz*, în care redacția felicită revista *Napkelet*. Într-un studiu din 2003, Szigeti Lajos Sándor strânge din materialele din *Pásztortűz* numeroase argumente și citate pentru a ușura percepția deschiderii revistei,¹⁴⁹ acestea însă, comparate cu materialele din *Napkelet* sau ale revistelor arădene de mai târziu – *Genius* sau *Periszkóp* – nu îndreptățesc caracterizarea revistei *Pásztortűz* drept un forum consecvent avangardist (și nici măcar a încadrării ei în sfera modernismului estetic).

Primul număr din *Napkelet*, din 15 septembrie 1920, pe lângă poemele lui Reményik Sándor – *Spektrum*, respectiv Áprily Lajos – *Rima*, publică și poemele în vers alb ale lui Halász Gyula, Bartalis János și Becski Andor. În aceste poeme ale lui Halász și Bartalis, mai degrabă recurgerea la un vocabular caracteristic (*se trezește, urlă, conștientizează, luptă îndrăzneată, spațiu, timp, Măine, emoție divină, muncă, tânăr*), respectiv construcția „azi încă – mâine deja”, numită de Deréky Pál „model activist bipolar”, apropie aceste texte de paradigmele avangardismului clasic. Acel egocentrism care a devenit prin Ady Endre și Komjáthy Jenő parte a limbajului poetic maghiar obișnuit, în multe situații s-a identificat fără probleme cu

¹⁴⁷ V. Vallasek Júlia, *Lume schimbată. Literatura maghiară din Transilvania între 1940-1944* (*Elváltozott világ. Az erdélyi magyar irodalom 1940-1944 között*), Editura Universitară Kossuth, Debrecen, 2004, pp. 88-89.

¹⁴⁸ Despre acest subiect, pe larg, vezi Balázs Imre József, „Deschiderea operei lui Molter” („A kibomló Molter-életmű”), *Korunk*, nr. 4/2002, pp. 131-134.

¹⁴⁹ Szigeti Lajos Sándor, „A murit Marele Pan!? Lirica de atelier a revistelor *Napkelet*, *Periszkóp* și *Pásztortűz*” („Meghalt a nagy Pán!? A *Napkelet*, a *Periszkóp* és a *Pásztortűz* műhelypoétikája”), *Tiszatáj*, nr. 7/2003, pp. 80-91.

ego-poziționarea avangardistă – diferența constă doar în aceea că aici subiectul se structurează nu prin calitățile sale intrinseci, ci aproape exclusiv prin funcția sa ilocuțională, de inițiator al unui act de vorbire. Bartalis și Halász nu folosesc în aceste poezii cuvântul *eu*. În efect însă, privindu-i forța mobilizatoare, îi atribuie subiectului la fel de multe posibilități, ca Ady sau Komjáthy: *Veniți*, cheamă deja și titlul poeziei lui Bartalis, „grăbiți-vă”, „repede”, „mai departe” – continuă șirul mobilizator. La fel, Halász Gyula se fixează asupra notificării „turnurii” în poemul intitulat *Se urnește timpul în satul alb*. Aici, naratorul poemului devine participant la schimbări în calitate de „corespondent”: „Cineva se dumirește,/ Cineva se trezește,/ Cineva răcnește,/ Cineva urlă,/ Cineva se frământă pe sine până devine teribilul țipăt”. Formula impersonală rezonază cu poziția corespondentului; prin mijlocirea structurii poetice, acel „cineva”, prin logica „azi încă – mâine deja” îndeplinește aceeași turnantă ca și eul liric, care certifică prin semnătură, de asemenea, „clintirea timpului”.

În poezia intitulată *În pragul vieții îi dau binețe Mamei*, care se poate citi, de asemenea, în primul număr din *Napkelet*, Becski Andor se apropie și de principiile de construcție poetică proprii poeziei expresioniste. Eul confesiv al poeziei nu are o extensie, mai precis, nu are limite, subiectul care ia ființă în urma întâmplărilor vieții nu este un fel de rezultat final care dispune de „calități” – „...marile maluri ale vieții-n înălțare, unde imensa apă,/ viața, curge fără maluri, și-ncet pe ea infinita barcă: eu!/ N-are hotare sosirea mea, capăt mersul, pescuiesc cât e ziua de lungă,/ mi se afundă, mi se ridică năvodul”. Imaginea pescuitului declanșează în cititor analogia „densificării” eului – percepția legăturii organice cu universul. Punctul final al „comprimării” se suprapune peste ultima propoziție a poeziei, teleologia nu se realizează totuși, deoarece în acel punct în care eul ar trebui, în sfârșit, să ia ființă, se și dezintegrează: „de parcă trupul meu plutitor n-ar fi decât/ imensa albie colectoare a morții!”. Expansiunea spațială a eului și a morții se întrepătrund, iar acest paralelism oferă retroactiv și o altă posibilitate de interpretare alături de proliferantul Bildung-eveniment: biografia ca succesiune a evenimentelor asociabile cu moartea, evoluând spre moarte.

Revista sprijină și ulterior această direcție poetică. Chiar dacă concursul de creație poetică inițiat în octombrie 1920 nu s-a finalizat prin anunțarea oficială a rezultatelor (deoarece, după cum își amintește Szentimrei, motourile unor poezii pronosticate favorite au fost desfăcute înainte de termen de către unii membri ai juriului),¹⁵⁰ redacția evidențiază cu deosebită considerație și publică în numărul de Crăciun al revistei *Napkelet* poeziile *Ontogeneză* de Bárd Oszkár, respectiv *De tot micuțul, mărunțelul Mihály* de Bartalis János. Poezia lui Bárd, amintind de lirica metafizică germană, capricioasă, folosind rime cu sonorități repetitive, nu se situează departe de retorica și structura imagistică avangardistă, iar Bartalis, aici, se apropie de rostirea poetică expresionistă prin intermediul unei poetici construite pe alternanțe neașteptate, inspirându-se și din modernismul estetist, îngrădind semnificativ spațiul de mișcare ilocuționară a eului poetic: „Octombrie, adâncă fântână./ Harfă bălaie bogat acordată”.

Concursul de creație poetică reluat ulterior îl va câștiga tot Bartalis cu poezia *Corbi* (în majoritatea lor, poeziile publicate de Bartalis în *Napkelet* au fost scrise, de fapt, în timpul primului război mondial), iar mențiune a obținut poezia în vers alb a lui Becski Andor, *Anarhia poeziei*. Firește, revista publică și proză, și studii de și despre autori avangardiști. În afară de *Poveste* de Barta Sándor, în revistă se pot citi și textele lui Nagy Dániel ori Kiss Ida. Pe lângă consecventa rubrică „Revista presei occidentale” a lui Dienes László, și Bartalis János publică uneori câte un articol, jurnal de lectură (de exemplu, cronică la cartea despre cubism a lui Apollinaire). Kuncz Aladár publică un studiu despre expresionism și dadaism, iar Déry Tibor prezintă în detalii, pornind de la citate germane, contextul în care a fost receptat la vremea respectivă dadaismul. Aceste studii sunt importante prin aceea că analizează pe îndelete, împreună cu consecințele lor, unele curente artistice, dezvăluind punctul de observație din care lucrurile se pot percepe exact așa. Aceasta nu înseamnă că rezervele, punctele de vedere divergente le-ar escamota. În legătură cu dadaismul, Déry sesizează cu exactitate funcția tehnicii care alătură lucrurile fără nici un fel

¹⁵⁰ V. Szentimrei Jenő, *Despre impunătoarea „Napkelet” și mărunta „Vasárnap”* (*A nagy „Napkeletről” és a kicsi „Vasárnapról”*).

de ierarhizare: „Căci dada nu-i *Weltbesserer*, dada nu-și propune să facă ceva mai bine sau cel mai bine, dada nu are țeluri – dada există, precum există lumea, și exprimă esențial iraționalitatea și lipsa de finalitate a obiectelor și a vieții. [...] Dacă în natură nu există sens și ordine, dada nu caută în continuare sensul și ordinea. Ea trebuie să vadă viața așa cum este în realitate, dacă excludem din ea meditația umană indiscret-scormonitoare acționând din exterior. Trebuie s-o vadă ca haos, unde totul există pentru sine”.¹⁵¹ Totodată, Déry crede că iraționalitatea, lipsa de scop, disonanța se pot comunica mult mai eficient cu alte instrumente, amintind drept exemplu poemul lui Ady, *Într-o noapte vernală*. În mod straniu, când analizează dada în contextul artei plastice, Déry abandonează abordarea instrumentală a artei: „în arta plastică întâlnim experimente mai importante, fascinante. [...] Își realizează tablourile și sculpturile din hârtii colorate, păr de cal, fragmente de lemn, sârme, piese de mașini, ochi de sticlă, componente de ceasornic și bucăți de fotografii, accentuând că nu doresc să creeze tablouri, sculpturi, artă, ci obiecte noi și vii. Aceste creaturi de materie stranie, neînsuflețite, care ies din mâinile lor, exprimă nemijlocit esența informă a dadaismului, la fel cum se formează cristalele amorfe, cum cresc florile pe câmp, cum mișună miriapozii în pasajele înguste ale pivnițelor, și exprimă, alături și împreună, lipsa de noimă a haosului”.¹⁵² Articolul lui Déry a apărut în numărul din 15 aprilie 1921 al revistei *Napkelet*, iar cu trei săptămâni mai devreme a fost publicat și în *Nyugat*.¹⁵³

Revistei *Napkelet* i-a reușit să înfiripe acea ambianță în care, cu cea mai dezinvoltă naturalețe, puteau fi prezenți emigranții cu relații politice și artistice complexe, „regionaliștii”, reprezentanții stângii pe atunci mult diferențiate. *Napkelet* este forumul liber al căutărilor neîngrădite și al diferitelor curente literare și concepții asupra lumii. Nu recurge la constrângeri de conștiință față de nimeni și înlesnește exprimarea fiecărei orientări, dacă exprimă un punct de vedere onest și reprezintă o valoare după propriul etalon de apreciere” – stătea scris pe coperta interioară a revistei începând cu anul al doilea. Mózes Huba, realizatorul antologiei *Napkelet*,

¹⁵¹ Déry Tibor, „Dadaism” („Dadaizmus”), *Napkelet*, nr. 7/1921, pp. 397-398.

¹⁵² Déry Tibor, ibidem, pp. 401-402.

¹⁵³ V. *Nyugat*, (1 aprilie) 1921, pp. 552-556.

specifică: „doar o mică parte a autorilor ei se pot încadra mai mult sau mai puțin inechivoc sub eticheta unei unice tendințe literare. Majorității autorilor le este caracteristică pluralitatea, interferența orientărilor”.¹⁵⁴ Adică, semnalatul „eclectism” se poate reduce, într-o anumită măsură, chiar și la opera unor autori – dacă ne gândim, de pildă, la activitatea literară-organizatorică și publicistică a lui Szentimrei Jenő, atunci acestei constatări i se poate circumscrie și validitatea concretă.

O diversitate comparabilă, după dispariția revistei *Napkelet*, i-a fost caracteristică, probabil, numai revistei *Korunk* în primii trei ani de existență, sub redacția lui Dienes László, apoi *Korunk*-ului din perioada „frontului popular” de la sfârșitul anilor '30 și, pe ici-pe colo, revistei *Erdélyi Helikon*. Forumurile ulterioare ale literaturii avangardiste au apărut în orașele din Banat și Partium, unde s-au stabilit, de asemenea, câțiva scriitori reveniți din exilul vienez. „Anarhia poetică” s-a mutat ceva mai la vest.

Genius și Új Genius

În anii '20, viața spirituală la Arad s-a intensificat. Nu avea tradiția de mare reverberație a societăților literare, ca Oradea, însă asemenea acesteia, era deschis față de nou. Caracterizarea ironică a lui Szentimrei Jenő oferă întrucâtva și o explicație pentru cadrul care i-a înlesnit lui Franyó Zoltán să înființeze tocmai aici, chiar la finele anului 1923, „revista culturii universale”: „Arad e un oraș straniu care, prin caracterul său aparte – ori poate chiar prin lipsa lui – se arată prielnic unor studii captivante. Nu-i occidental și nici oriental, nu-i nici metropolă, nici un orașel mărunț, nu se zbate să dobândească o coloratură originală, dar își însușește tot ce-i la modă. În Transilvania, cu siguranță că la Arad s-a făcut prima tunsoare băiețoasă a fetelor, acolo acestea au găsit cu totul firești jazz-ul și fusta scurtă peste genunchi. Numai la Arad putea să debuteze «revista erotică» intitulată *Pisica albastră* [în realitate, *Pisica neagră* – n.n. B.I.J.] și, firește, tot acest oraș e în top și la practicarea

¹⁵⁴ Mózes Huba, „Literatură și artă în spectrul revistei *Napkelet*” („Irodalom és művelődés a *Napkelet* spektrumában”), p. 13.

tenisului. Spiritul său posedă multă lejeritate elegantă, fără etalarea unei responsabilități grave”.¹⁵⁵ Această toleranță lejeră a fost însă capabilă să mobilizeze un asemenea grup de colaboratori și un asemenea sistem de relații pentru care, cu excepția de mai târziu a revistei *Periszkóp*, scoasă tot la Arad, abia dacă găsim termen de comparație în Transilvania. Pentru *Genius*, prezența la Arad a lui Nagy Dániel, *Spectator* (Krenner Miklós) și Szántó György a însemnat, în același timp, și un suport spiritual relativ stabil.

Neîndoios, forța revistei o reprezintă, pe de o parte, rubrica de cronici care, prin intermediul „corespondenților”, publică informații din prima mână, analize din orașele europene și transoceanice mai importante, iar pe de altă parte face selecții de bun gust din materialele diferitelor reviste engleze, franceze, germane, maghiare, românești, cehe, iugoslave, spaniole, lusitane și italiene, oferind informații la zi despre rezultatele recente ale literaturii și culturii, întors din emigrația vieneză, Franyó s-a dedicat cu titanică energie redactării revistei și a primit texte de la autori precum Upton Sinclair, Romain Rolland, Miguel de Unamuno ori Ivan Goll.

Nu-i vorba de o revistă strict avangardistă. Franyó, deși anterior a fost colaborator al revistei *Ma*, se raportează într-un mod ambivalent la „isme”, și această atitudine o și explică în articolul din 1925, intitulat *Falimentul ismelor*. Materialul beletristic al revistei este mai puțin consistent decât al rubricii de actualitate critică. Dintre poeții moderni, cu mai mare frecvență sunt prezenți în revistă Hofmannsthal, Yeats și Verlaine; întâlnim și o selecție generoasă din poeții clasici chinezi la mare vogă în acea vreme. Dintre poeții avangardiști francezi, în *Genius* au apărut cu câte o poezie Duhamel, Vildrac și Jouve, iar proza contemporană, cu excepția lui Pirandello, aparține aproape exclusiv autorilor maghiari. Dar, chiar și așa, se observă un pas înainte față de tabloul pe care l-a schițat rubrica de traduceri a revistei *Napkelet*.

În mod curios, desemnizarea, structura de colaj și ego-poziționarea avangardistă sunt prezente nu atât în poeziile lui Bartalis János sau Becski Irén, care anterior s-au apropiat mai evident de acestea – deși poezia semnată de Becski, *Cântarea cântărilor cea mică*, împletește jucăuș gesturile autorului artizan de avangardă cu

¹⁵⁵ Szentimrei Jenő, „Adolescenți nobili” („Úri kamaszok”), *Korunk*, nr. 3/1927, p. 233.

mitul genezei. În poezia lui Szentimrei Jenő, *Provizii pentru drum*, se produce mai accentuat ficționalizarea eului liric: „spuneți-le celor vii că a trăit aici un om care s-a sfâșiat în cuvinte/ însă nimic n-a devenit mai bun nici așa. Doar că-i sângerează pieptul și unghiile”. Naratorul se distanțează de propriile cuvinte și desemnează ca „loc” al discursului un spațiu exterior („Fără vaiet, tăcuți, alunecăm aici în abis, stele căzătoare pe parabola orbitei noastre”). În vecinătatea poeziei lui Szentimrei, ca într-o alăturare de lectură, și poezia cu rimă și ritm, cu prozodie fixă a lui Fekete Tivadar, *Crai-nou*, își dezvoltă, înainte de toate, structura de montaj, construită pe alternanțe bruște.¹⁵⁶ Redactorul deja amintitei reviste *Pisica neagră* (Fekete Macska) temperează melodicitatea stârnită de strofele „mai canonice” prin folosirea parantezelor, ca să pună în prim-plan refrenul mai disonant: „(Mai ultim, ascunde-mi trupul biet,/ luna neagră o dau cu violet,/ să nu-i dea sărut vernal nimănui,/ de scapără iar, ne mistuie jarul lui:)// Lună, lună/ de mai, lună,/ nouă lună:/ spaima tună”.

Pe lângă conspectarea revistelor occidentale, Sóni Pál evidențiază ca punct forte al revistei *Genius* rubrica de critică.¹⁵⁷ În decursul unui an, au apărut recenzii la mai mult de o sută de cărți. În paginile ei polemizează, printre alții, Komlós Aladár și Gáspár Endre despre poeziile noi ale lui Kassák Lajos, iar Baló Elemér publică un studiu critic despre cartea din 1924 a lui Szántó György, *Drumul lui Sebastian* s-a încheiat. La rubrica de proză, scrierile lui Kiss Ida, Márai Sándor și Szántó György arată tendință spre disocierea structurilor epice. Concluziile lui Kántor Lajos stabilesc, totodată, și procente pe marginea materialelor literare-critice ale revistei: semnaleză starea de criză încă acută și căutarea unei ieșiri, însă în corpusul integral evidențiază prezența în procente aproape identice a secesionului și a expresionismului.¹⁵⁸

Articolul vehement al lui Franyó Zoltán, *Falimentul ismelor* (care apare deja în *Noul Genius*), izvorăște din disperarea că regenerarea continuă a „ismelor” face imposibilă, practic, diferențierea

¹⁵⁶ Poezia lui Fekete Tivadar a apărut în nr. 6/1924, iar a lui Szentimrei în nr. 7/1924.

¹⁵⁷ Sóni Pál, *Radiația avangardei*, p. 28

¹⁵⁸ Kántor Lajos, „*Genius* și legenda-Genius”, în: Kántor Lajos, *Korunk: avangardă și specific popular*, Editura Magvető, Budapesta, 1980, p. 25.

valorică între diferitele curente, căci până artiștii și publicul „s-ar angaja” într-un curent, deja și apare următorul „apostol”, vestitor al unei noi credințe. Unicul criteriu de valorizare a rămas vacarmul, supralicitarea reciprocă, spune Franyó. Scrierea sa preconizează materializarea viitoare a unui „stil măreț”, la fel cum au făcut contemporanii săi, de la Dienes László și Gaál Gábor la Jancsó Béla și Komlós Aladár. Nu se clarifică însă precis prin ce s-ar caracteriza stilul sintetic care ar trebui să rezulte din efortul curentelor avangardiste de a dobândi un limbaj. E stranie recurența aceluși limbaj și a acelei vehemențe în textul al cărui caracter predictiv este specific tocmai manifestelor care însoțesc diferitele isme: „Aceasta va fi sărbătoarea zilei de mâine, falimentul ismelor, în a căror zi de judecată orice deviză, manifest, recuzită, apostol, dadaist din citadelă ori epigon provincial, profet uns ori precupeț profan vor ajunge acolo unde li-e locul: la gunoi sau în spirt!”¹⁵⁹ Dat fiind că scrierea a apărut în ultimul număr al revistei *Új Genius*, nu-i sigur că după acest articol de decepție programatică ar fi urmat o schimbare de concepție sau, pur și simplu, o mai energică impunere a punctului de vedere în raport cu valoarea. Cu un număr înainte, Fábry Zoltán a formulat o părere asemănătoare cu a lui Franyó, în limbajul articolelor programatice expresioniste, în prima variantă a scrierii sale *Literatura omului*. Autorul vede șansa autenticității literaturii (într-un mod cunoscut din textele expresioniste) în parvenirea ei la oameni; renunțând la întrebuintarea „noutății” ca etalon de valoare, autorul caută „adevăratul”, „eternul” caracter al creației artistice: „O epocă ulterioară nu-i va aprecia esența artistică, ci importanța de pionierat, de deschizătoare de drum. Astăzi partea aceasta e importantă: mișcarea neîntreruptă, vălurirea, dorința, credința și informul voinței strigătoare, atotatingătoare, revărsarea în univers. Acum vorbește un singur cor: oglinda eului narcisist este scrijelită, orice eu se dizolvă în comunitatea magnifică a misiunii, în pregătirea primei credințe fără opreliști”.¹⁶⁰ Ulterior, în varianta rescrisă a eseului, Fábry e predispus să plaseze și lirica expresionistă

¹⁵⁹ Franyó Zoltán, „Falimentul *ismelor*” („Izmusok csődje”), în: *Genius-Új Genius. 1924-1925, Antologie*, Editura Kriterion, București, 1974, p. 244.

¹⁶⁰ Fábry Zoltán, „Literatura omului” („Emberirodalom”), în *Genius-Noul Genius, 1924-1925. Antologie*, p. 207.

în oglinda eului narcisist, separând-o de poezia revoluționară. Însă *Genius* și *Noul Genius* se opresc aici: pe linia hotarului dintre rolul mediator și atitudinea critică. Tentativa de fondare revuistică a lui Szántó György e un semn că în mediul arădean era necesară o re-gândire a structurii înseși a revistei ca să se poată manifesta și alte perspective ale avangardei.

Periszkop

Nu fără acoperire, *Periszkop* se autodefinia pe pagina interioară de titlu: „revistă lunară de tip nou”. Decepționat de principiile redacționale ale revistei *Genius* și de ezitățile lui Franyó Zoltán, Szántó György îi scrie încă în noiembrie 1924 lui Fábry Zoltán că ar vrea să înființeze o revistă nouă, atunci încă sub titlul preconizat de *Diametru*. Își schițează astfel viitorul program: „internaționalism și texte mai puține, multe imagini. Va conține de toate, nu numai tunele de vierme în cașcaval, ci un diametru tras de la Picasso la meciuri de box și zgârie-nori”.¹⁶¹ În esență, redactorul a reușit să concretizeze acest program sub titlul *Periscop* începând cu martie 1925, demarând acțiunea de constituire încă în intervalul de trecere de la *Genius* la *Noul Genius*. Colofonul revistei îi indică drept redactori pentru Budapesta pe Szélpál Árpád, iar pentru Slovenia pe Fábry Zoltán; rolul lor în existența revistei (ca și a lui Tihanyi Lajos, care nu figurează în colofon) se poate bine prefigura din corespondența purtată cu Szántó, pe care realizatorul antologiei *Periszkop*, Kovács János, a inclus-o în notele lucrării.¹⁶² Noutatea concepției nu constă doar în extinderea spațiului atribuit artei plastice, ci și în faptul că evenimente extra-artistice și senzaționalul ce apare în șirul obișnuit al zilelor își găsesc spațiu în revistă la fel ca și tablourile, sculpturile lui Picasso, Mattis-Teutsch și alții. Este vorba de un fel de „magazin de lifestyle” în care arta și mașinile, obiectele apar într-o vecinătate aproape neordonată. Sunt frecvente reproducerile de imagini din

¹⁶¹ Scrisoarea lui Szántó György către Fábry Zoltán, în *Genius-Noul Genius*, 1924-1925. Antologie, p. 421.

¹⁶² V. *Periszkop, 1925-1926. Antologie (Periszkop. 1925-1926. Antologia)*, pp. 421-447.

filme, din producții scenice de avangardă. Aranjamentul vizual, în multe situații, e de tip montaj și îl putem asocia, răsfoind colecția revistei, și cu logica imagistică a ilustrației la poemul lui Déry Tibor, *Furioșii*: arte, zgârie-nori, picturi, cai de curse, nuduri feminine pot să apară chiar și pe aceeași pagină, revista încercând să cuprindă cu această abordare întregul existenței contemporane. (Perechea distinctă a acestui montaj de imagini se regăsește în rubrica „Periscop” a revistei, în care redactorul, cu o logică similară, comentează cu gust, uneori ironic, selecții de știri.)

Acea contradicție aparentă pe care Szántó György o susține ulterior în volumul său, *Anii mei întunecați*, înseamnă un punct de pornire fundamental pentru curentele constructiviste afirmate energic la mijlocul anilor '20. Rememorând un dialog, Szántó scrie: „construcția își afirmă noua estetică în mașini, formele sunt dirijate de utilitate și igienă, scopul în sine și materialitatea sunt esențiale”.¹⁶³ Ridicat în sfera reflecției estetice, scopul în sine, în picturalitatea sa, își dezvăluie și propria lipsă de finalitate. Cele două ambianțe difuzează în imagine, asemănător modului în care își păstrează șansele estetice, categoriile de „ireproductibil” și „sublim”, în *Anti-estetica* lui Almási Miklós. În reprezentare, construcțiile mecanice nu evocă necesarmente și funcțiile pe care le slujesc, astfel ajungând în sfera de acțiune a noțiunii de „sublim”, unde apar și imagini din natură ori construcții grandioase.¹⁶⁴

Kassák Lajos scrie în mai multe rânduri cu admirație despre *Periszkop*, și-i trimite Lui Szántó și scrieri. Revista nu se înregimentează în niciun curent avangardist, dar le urmărește cu atenție. Cele mai recente concretizări – constructivismul și suprarealismul (din arta plastică) – apar la ordinea zilei în revistă. Încă din iulie 1925, aproape simultan cu derularea evenimentelor din Franța, Illyés Gyula publică un articol intitulat *Suprarealism* în numărul cu sumar parizian. Cu toate că despre curentul constructivist în literatură se obișnuiește să se vorbească cu prudență, cum arată și Deréky Pál, unele principii ale artei plastice constructiviste, pe calea analogiei,

¹⁶³ Szántó György, *Anii mei întunecați (Fekete éveim)*, Editura Kriterion, București, 1982, p. 169.

¹⁶⁴ V. și: Almási Miklós, *Anti-estetică (Anti-esztétika)*, Budapesta, Arhiva T-Twins-Lukács, 1992, pp. 143-160.

se pot articula și asupra literaturii: „Cea mai mare influență asupra literaturii lui Kassák a avut-o creația artistică constructivistă supusă aparent – unor legi severe și univoce, care se pot însuși, deci și reproduce. Aceasta nu corespundea numai specificului emancipator al «artei moderne», de angajament social «colectiv», ci și exigenței ca «tânărul muncitor» să recunoască în ea esența structurală a epocii (a epocii moderne) și, dispunând de ceva experiență, el însuși să devină capabil s-o exprime”.¹⁶⁵ *Periszkop* s-a aflat în legătură cu revistele românești contemporane de avangardă: *Contemporanul*, *75 HP*, *Punct* și *Integral* au avut efect asupra conținutului revistei prin viziunea caracteristică proprie asupra constructivismului, care „diferența fundamental de concepția constructivistă «suprematistă» (Kassák), respectiv «proletcultistă» (Uitz ș.a.) a maghiarilor din Viena”.¹⁶⁶ În aceste reviste, literatura și arta – cum am arătat deja mai înainte – se conectează la existența luată în integralitatea ei, în consecință este frecventă reproducerea clădirilor, avioanelor și a diferitelor obiecte de uz. În scrierea intitulată *Menirea artei* (care se poate lectura totodată și ca un compendiu concis de istoria artei – însoțit și de numeroase reproduceri din arta antică și medievală), Szántó se situează vizibil de partea artei „constructive” față de cea „naturalistă”: în timp ce ultima se străduiește să imite natura, arta constructivă cercetează structura naturii, o demontează, apoi o reasamblează cu propriile instrumente.¹⁶⁷ Dincolo de futurism, expresionism, cubism, dadaism, cărora le consacră în studiu câte un pasaj distinct, în arta constructivă/constructivistă autorul nu caută, se pare, conținutul de orientare, ci principiile generale de viață. Concluzia articolului: „Când necesitățile vor aduce din America dominația construcției tehnice, noi deja trebuie s-o întâmpinăm cu o artă nouă și o etică nouă”.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Deréky Pál, „Literatura maghiară de avangardă, 1915-1930” („A magyar avantgárd irodalom: 1915-1930”), în *Cartea de lectură a literaturii maghiare de avangardă (A magyar avantgárd irodalom, 1915-1930, olvasókönyve)*, Ed. Argumentum, Budapesta, 1998, p. 28.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 38.

¹⁶⁷ Szántó György, „Menirea artei” („A művészet rendeltetése”), în *Periszkop*, 1925-1926, pp. 351-365.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 365.

Într-un mod singular, revista face perceptibilă continuitatea diferitelor curente avangardiste și a celor care le-au precedat cu deosebire în materialul iconografic – astfel, în aceeași măsură sunt prezente creațiile lui Van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec, respectiv creațiile artistice africane și chineze, ca și Picasso, Kokoschka, Kandinski și Chagall. Rubrica de beletristică diferă de materialul revistelor premergătoare – *Napkelet* și *Genius* – prin faptul că nu se bazează pe autorii autohtoni (mai mult chiar, publică mai multe poezii și articole și în limba germană); dintre autorii mai importanți, sunt prezenți cu poezie și proză numai Becski Andor, Fekete Tivadar (cu câte un poem), Dienes László (cu un poem în proză), respectiv Szántó însuși. Aceste texte reprezintă și în continuare varianta metafizică a expresionismului. În același timp, poeziile publicate aici de Déry Tibor și Illyés Gyula deja difuzează caracteristicile tehnico-conceptuale suprarealiste: „Casa ce stă singură pe malul mării parcă/ Ar vrea să cânte. Respiră veselă.// Îndelung a trebuit să aștept, până în ochii oarbe/ Maria Ivanovna a înflorit trandafirul/ Și-a desfăcut brațele spre cer și fericită mi-a strâns/ Obrazul la piept: s-a aprins primul semafor” – scrie Illyés în poezia *Gara din Kronstadt*. Acesta este un text scris pe un alt palier discursiv și altă compoziție imagistică decât expresionismul preponderent prezent până atunci în revistele transilvănene. O singură formă de pronume la persoana întâi semnalează în text poziția eului, care se alătură însă total incidental formulelor gramaticale neutre sau singurei forme de persoana a doua („visele voastre”). Acțiunile se autonomizează în raport cu poziția celui ce le contemplă și se produc într-o succesiune neașteptată.

Kovács János, redactorul antologiei *Periszkop*, alături de Illyés și Déry, descoperă în revistă textele a zece poeți suprarealiști sau legați și de suprarealism: e vorba de operele lui Apollinaire, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Ivan Goli, Ion Vinea, Malcom Cowley, Tristan Tzara și Vicente Huidobro.¹⁶⁹ Centrul de greutate al studiilor se deplasează, de asemenea, spre textele traduse: pe lângă textele lui Kassák Lajos, Fábry Zoltán, Németh Antal și Illyés Gyula, crește semnificativ numărul studiilor germane și franceze. Pe lângă

¹⁶⁹ Kovács János, *Periszkop, 1925-1926. Antologie (Periszkop. 1925-1926. Antológia)*, p. 50.

aspectul grafic, aceste particularități pot să susțină aprecierea lui Sóni Pál la adresa revistei: „Apariția revistei *Periszkop* reprezintă, indiscutabil, un punct culminant în istoria mișcării avangardiste maghiare autohtone. [...] acest nivel este atins când cele mai semnificative *isme* s-au consumat deja, în esență, ca orientări literare și artistice”.¹⁷⁰

La început, revista a reușit să apară prin sprijinul tipografului Sonnenfeld Gusztáv în condiții tehnice pe care, la vremea respectivă, toate revistele de avangardă le puteau invidia. Acest fapt i-a facilitat redactorului și accentuarea caracterului de „magazin”. Cu toate acestea, a reușit să editeze doar patru numere, păstrând continuitatea. Din iunie 1925, apariția e suspendată, apoi mai apare, în redactarea lui Zala Béla, un ultim număr, în ianuarie 1926. Cu acesta se încheie etapa revuistică a avangardei maghiare din Transilvania, ca manifestare a concepției de redactare și tipărire.

La evaluarea revistei *Periszkop*, cei mai mulți evidențiază bunul gust cu care a fost selectat materialul iconografic și literar, respectiv caracterul de suplinire prospectiv-informală. La acestea se adaugă un fel de exigență sintetică, pe care analiștii anilor '60 o nuanțează ca pe un fel de marcă de înaltă atitudine etică (semnalând, în esență, că *Periszkop* este o inițiativă „progresistă” în concepție, dar încă tipic „mic-burgheză”): „a găsit că singurul drum de urmat este cel al revoluției artistice și a vrut să răzbată, din constrângerile economico-socialo-ideologice ale prezentului, în direcția constructivismului care oferea o descătușare spirituală interpretată într-un mod particular. De aceea analizează totul de pe poziția etică a umanismului social progresist, de aceea face cunoscute, și *de aceea* prezintă, uimitor de documentat, cele mai moderne năzuințe artistice”.¹⁷¹ Dat fiind că numeroase documente de întâmpinare a constructivismului și suprarealismului în mediile maghiare se regăsesc în revistă, și Szigeti Lajos Sándor o consideră o publicație modernă și actuală.¹⁷²

¹⁷⁰ Sóni Pál, *Radiația avangardei (Avantgarde sugárzás)*, p. 30.

¹⁷¹ Szabó György-Gál István, „Periscop” („A Periszkóp”), în *Buletinul filologic (Filológiai Közlöny)*, nr. 1-2/1962, pp. 72-97.

¹⁷² Szigeti Lajos Sándor, „A murit Marele Pan!?” („Meghalt a Nagy Pán!?”), în *Tiszatáj*, nr. 7/2003, p. 82.

Alte puncte de conexiune, experimente

După suspendarea apariției revistelor arădene, prezentarea evoluției avangardei și a controverselor legate de ea își găsesc loc și în continuare în *Korunk* aflat sub redacția lui Dienes László începând cu februarie 1926. La toate acestea am făcut deja referire în prezentarea receptării avangardei transilvănene. *Noul păstor* (*Új pásztor*) al lui Szilágyi András, respectiv *protest-song*-urile de mai târziu ale lui Méliusz József încă rămân apropiate de dicția avangardistă, însă nici desemiotizarea, nici nesiguranța, controlul discursiv nu mai sunt determinante pentru o bună parte a acestor texte. Totodată, aprecierile lui Bori Imre referitoare la Salamon Ernő, pe care-l consideră în cartea sa „sinteza liricii maghiare de factură expresionistă din Transilvania”, sunt destul de discutabile.¹⁷³ Influența expresionistă se poate releva aproape exclusiv doar în structura imagistică a poemelor timpurii ale lui Salamon Ernő, însă acestea nu se încheagă sub marca unei tendințe consecvente. Redactorii de la *Korunk*, Dienes, apoi Gaál Gábor, începând de la sfârșitul anilor '20, ridică inechivoc pretenții tematice pentru artă. Deci la începutul anilor '30, în paralel cu „turnura” lui Kassák și a tovarășilor săi, și în Transilvania se diminuează influența avangardei. O parte a autorilor avangardiști din perioada anterioară dispar ca poeți – de exemplu frații Becski sau Reiter Róbert – iar alții, precum Szántó György, Ormos István sau Bartalis János se apropie de direcția mai tradiționalistă a literaturii helikoniste. Deci și din perspectiva avangardei transilvănene pare îndreptățit gestul cu care Deréky Pál încheie culegerea sa de texte avangardiste cu anul 1930. Aceasta nu înseamnă însă că cercetarea n-ar fi interesantă în alte interferențe, mai extinse, sub aspectul raportării în ansamblu la modernism a orientării de stânga a anilor '30, respectiv a păstrării și în continuarea diversității literaturii transilvănene.

În acest capitol am putea aminti, pe scurt, și despre revista scoasă de Erg Ágoston și Heves Ferenc la Sighetul Marmăției, intitulată *Levelek* (*Scrisori*), care, prin caracterul ei, a produs – sau

¹⁷³ Bori Imre, *De la secesion la dadaism (A szecessziótól a dadáig)*, p. 251.

putea produce – consecințe documentare de mai mică importanță. Însă, datorită colaboratorilor și textelor publicate aici, revista a devenit o mini-instituție captivantă a literaturii maghiare contemporane ei. Pe piața presei a fost o pată cromatică inconfundabilă și prin modalitatea de distribuție: exclusiv prin poștă, ajungea la adrese dinainte stabilite, iar prin tehnicile de multiplicare amintea de publicația lui Reiter Róbert, *Holnap*: este vorba de o revistă scrisă de mână, litografiată.

Biografia lui Erg Ágoston, născut în 1905, se leagă de biografia a numeroase figuri importante ale literaturii vremii: tânărul cu rădăcini sătmărene-sighetene, care și-a dat bacalureatul, în cele din urmă, la Szeged, a păstrat neîntrerupt legătura cu tinerii sigheteni de vârsta sa, ulterior devenind și colaborator constant la *Korunk*. Istoricii literari îl consideră un fel de personalitate ordonator-lică pe linia Viena-Szeged-Sighetul Marmăției, care, conform mărturiei memorialistice și documentelor epistolare, a avut un rol important în socializarea literară a lui József Attila, printre alții, în special în ceea ce privește relația sa cu avangarda (și cu Kassák).¹⁷⁴ În 1924, la Viena, redactează o antologie intitulată *Cartea tinerilor*, în care îi cuprinde pe prietenii și congenerii săi; în perioada 1925-1926 scoate o revistă, *Fundamentum*, publicând creațiile lui József Attila, Tamás Aladár, Heves Ferenc, Kassák Lajos, Nádass József, Gáspár Endre, Moholy-Nagy László și alții. În 1926 publică în colaborare cu Heves Ferenc volumul de poezii *Afiș grotesc* (la materialul liric al acestei cărți și al celui din *Cartea tinerilor* voi reveni în capitolul despre poetică), și tot în acest an, deja amintitul proiect literar, *Levelek*.

Rețeaua de legături din spatele revistei, modestă ca întindere și realizare, și-n plus conservată doar fragmentar, aproape că e mai „spectaculoasă” decât însăși ediția de patru pagini. În orice caz, e un adevăr că edițiile critice desemnează primul număr al revistei *Levelek* ca reper bibliografic al poeziei lui József Attila, *Kilometri*, ca și faptul că poemul cu numărul 62 al lui Kassák, apărut aici, este, după toate probabilitățile, la prima publicare. Din colofonul

¹⁷⁴ V. Péter László, „József Attila la Szeged” („József Attila Szegeden”), în *Irodalomtörténet*, nr. 1/1955, în special pp. 144-147, respectiv Santelli Éva, „Erg Ágoston”, în *Tiszatáj*, nr. 4/1968, p. 341.

primului număr, păstrat în colecții publice, aflăm următoarele: data de apariție este 15 mai 1926. Ca editori și redactori sunt indicați Erg Ágoston și Heves Ferenc, la vremea aceea cel din urmă activând ca ziarist, în dreptul numelui lui Erg figurând o adresă vieneză, iar după cel al lui Heves – Sighetul Marmăției (în limba română).

Textul de introducere face o tentativă de a converti în folosul revistei forma neobișnuită de apariție: „Distribuiem către cititori publicații vii, cu adresare nominală, fără aroganta suficiență a revistelor de beletristică și a ziarelor ilustrate, ci direct și individual fiecărui cititor cunoscut și necunoscut, de la care sperăm înțelegere binevoitoare și aprecierea muncii noastre. În privința sumarului și a nivelului calitativ, nu vrem să rămânem mai prejos decât revistele artistice, dorind să oferim, pe lângă consemnarea literaturii, artei plastice și muzicii moderne, și o imagine obiectivă, pe cât posibil, a căutărilor și rezultatelor, prin prezentarea lor în original și în traduceri”. Deci, în locul adresării către marele public, pune accent pe posibilitatea găzduirii intime, personale.

După cuvântul de salut, în revistă se pot citi poezia lui Csuka Zoltán, *Simțirea vieții în toamna înfrigurată*, apoi *Povestire* de Tamás Aladár, aceasta cu nota „va urma”. Pe pagina a treia, pe lângă poeziile amintite ale lui Kassák și József Attila, se poate citi și textul lui Heves Ferenc, 14. (Acesta va fi inclus ulterior și în volumul de poezii intitulat *Afiș grotesc*.) Pe ultima pagină, Erg publică o cronică critică la producția vieneză de pantomimă nudă a lui Claire Banroff: „se prăbușesc granițele de până acum ale dansului și mimicii, locul cadrului-șablon al baletului este luat de romantismul expresionist al stărilor psihice și al tipurilor grotești și, necesarmente, prin aceasta trupul, care-și asumă integral rolul gesticii mâinilor, picioarelor și al fizionomiei, trebuie să-și găsească eliberarea. La Banroff goliciunea nu înseamnă expunerea trupului; în pantomima intitulată *Statuia Vie* aceasta își dezvăluie captivantele repere de artă plastică ale stilului, precum și noile posibilități plastice care decurg de aici”.

Levelek, ca și tentativele anterioare ale lui Erg, n-au avut viață lungă: după trei numere, și-a încetat apariția. Probabil, cel mai detaliat se ocupă de această publicație Vajda Sándor în amintirile sale: „Heves, student la drept și redactor al săptămânalului

maramureșean, a transcris de mână și a multiplicat la Sighet materialul primit de la Viena și l-a expediat de aici la adresele stabilite. Multiplicarea și cheltuielile poștale costau mult mai puțin decât dacă le-am fi trimis din Austria sau din Ungaria. Pe lângă asta, am evitat și piedicile birocratice. Din *Levelek* au apărut trei numere. Primul și al doilea au fost caligrafiate, multiplicare și expediate de Heves. Al doilea număr n-a ajuns la Viena, nici astăzi nu știu din ce motiv, dar cert e că nici Erg și nici eu nu l-am primit, și n-au rămas exemplare nici la Heves. Al treilea număr l-am tipărit la Viena și l-am expediat de acolo”.¹⁷⁵

Dintre redactorii revistei *Levelek* mai ales Erg s-a integrat în viața culturală din Transilvania centrală ca și colaborator la *Korunk*, fapt căruia i se datorează că în 100% din Pesta, de exemplu, a dat, sub titlul *Literatura maghiară din Transilvania*, un rezumat laconic despre activitatea scriitorilor de aici, cu un punct de vedere personal.¹⁷⁶ Heves și Erg fac parte dintre acei reprezentanți ai oamenilor de litere avangardiști care, implicându-se în mișcarea comunistă din ilegalitate, se îndepărtează treptat de literatura avangardistă și dispar ca poeți.

Acest capitol a analizat concepția și viziunea literară a forumurilor avangardiste transilvănene, în primul rând sub aspectul poeziei (și al studiilor). Analizele ce vor urma se raportează și ele, în principal, la poezie, căci monografistul avangardei maghiare, Deréky Pál, constată cu îndreptățire: „în mare parte, corpusul de texte e compus din opere poetice care nu se leagă prin prea multe fire de proza (apărută destul de târziu) avangardistă”.¹⁷⁷ Cele mai importante opere ale avangardei maghiare transilvănene sunt și ele opere poetice, iar în centrul acestui canon se poate plasa activitatea unor Reiter Róbert, Bartalis János și Szentimrei Jenő.

Cea mai mare parte a textelor avangardiste, până în zilele noastre, se găsește în paginile cotidianelor și ale revistelor, iar edițiile cu tiraj limitat, scoase de cele mai multe ori prin efort propriu,

¹⁷⁵ Vajda Sándor, „Stimată redacție!” („Tisztelt Szerkesztőség!”), în revista *Critica*, 2 iulie 1975.

¹⁷⁶ Erg Ágoston, „Literatura maghiară din Transilvania” („Az erdélyi magyar irodalom”), în revista *100%*, nr. din 1 octombrie 1928.

¹⁷⁷ Deréky Pál, *Poezii turnului de beton (A vasbetontorony költői)*, p. 7.

abia dacă au ajuns în biblioteci. Devine importantă din mai multe puncte de vedere demolarea acelei prejudecăți conform căreia avangarda transilvăneană ar reprezenta exclusiv acea colecție de texte repudiate ale autorilor care au intrat în mișcarea comunistă și au scris ulterior texte proletcultiste. Pe de o parte, ar deschide posibilitatea cartografierii acelor inter-comunicări care s-au concretizat între modernismul clasic și avangardă (în poezia lui Becski Irén sau Ormos Iván, de pildă), ar putea demola acele prejudecăți care alătură de la sine înțeles tematica și limbajul poetic, precum transilvanismul și discursul liric iambic-retoric. Am putea descoperi că tipul de discurs poetic kassákian a fost realizat la același rang în Transilvania de către Reiter Róbert în ultimele sale poeme în limba maghiară, cel ce se clasiciza în interiorul limbajului avangardist. În încheierea acestui capitol, aș vrea să evidențiez cu două strofe din poezia *Ieronim (Jeromos)* că această lirică are interferențe și cu textele de la cumpăna mileniilor:

Îi știu papucii de paie și-n suflet eternele gratii ale iubirii,
dar toate acestea nu-s decât o frântură de cântec pe care-l
fură vântul:

O, Ieronim, paracliser al naturii și pelerin îndrăzneț,
mult se luptă el cu indiferența și suspinul întunecat al
oamenilor.

A avut un prieten mișel, pe care-l preamărea cum slăvești
vorba cinstită,
a avut o iubită care s-a pierdut în ceață ca o lebădă suferindă,
surghiunit era Ieronim în ținuturile morții –
fiiți atenți, acum convorbește cu inima sa.

CAPITOLUL V

LIRICA LUI REITER RÓBERT

Poetul „pierdut”

Sunt surprinzător de puține datele certe filologic, în studii și articole, care s-ar putea pune la dispoziția cercetătorului pentru configurarea biografiei și liricii lui Reiter Róbert. Deși în deceniul scurs de la moartea autorului, intervenită în 1989, au apărut câteva scrieri dispartate care au încercat să încadreze fenomenul „Reiter” într-un context literar oarecare, aceste texte conțin o sumă de informații inexacte sau contradictorii privitoare atât la datele biografice ale poetului, cât și la desfășurarea și secționarea bruscă a liricii sale.

Asta în ciuda faptului că Méliusz József, în mai multe articole publicate în anii '70, deci încă din timpul vieții autorului, a atras atenția asupra acestei opere poetice remarcabile, compusă din aproximativ cincizeci de poezii, republicând câteva dintre ele în *Korunk*, apoi în almanahul *Korunk* pe 1981. Méliusz caută retroactiv motivele „dispariției” lui Reiter, înainte de toate, în angrenajul receptării literare în Transilvania anilor '20: „Să-l fi lăsat literatura maghiară din România anilor '20 pe acest poet să se piardă? După toate semnele, se pare că da. N-a avut loc în grupările aflate în constituire, nici în organismul care se definea pe sine ca specific «transilvan» și se delimita de avangardism. Aici, acasă, n-a fost nici măcar un «singuratic»: n-a existat”.¹⁷⁸ E sigur că n-a apărut sub

¹⁷⁸ Méliusz József, „Repatriem un poet” („Hazahozunk egy költőt”), *Album Korunk*, Cluj, 1981.

semnătura Reiter Róbert, cu excepția versurilor din presa locală din Timișoara, nici o poezie în revistele literare maghiare din România. Dar autorul a fost prezent cu atât mai frecvent cu poezii, traduceri și eseuri în revista *Ma* a lui Kassák Lajos din perioada budapestană, apoi vieneză. Lumea literară din Transilvania l-a ignorat pe tânărul poet ce-și desăvârșea studiile universitare la Budapesta și Viena, care, de la mijlocul anilor '20, trăia și activa din nou în orașul natal, Timișoara. În legătură cu Reiter, primul articol mai important din țară îi reproșează comunității scriitorilor de la Helikon chiar intenția izolatoare și/sau lipsa interesului. În numărul 4/1927 al revistei *Korunk*, Gaál Gábor își formulează rezervele în legătură cu proaspăt apăruta antologie de la *Helikon*, reproșând nominal absența lui Szántó György și a lui Reiter Róbert atât din antologie, cât și din lista membrilor societății scriitorilor helikoniști. Ulterior, după schimbarea de stil, *Helikonul* din Brâncovenești îl acceptă pe Szántó György între membrii săi, în schimb Reiter, care la vremea aceea nu mai publica în maghiară, rămâne definitiv în afara listei; cu toate că la vremea aceea, la mijlocul anilor '20, numele lui mai apare în câteva proiecte literare considerate importante.

Când Szántó György (atunci încă sub titlul *Átmérő*) începe proiectul de editare a revistei *Periszkop*, pe lângă Romain Rolland, își propune să publice texte și de Reiter, printre alții: „dintre maghiari, Hatvany și Balázs vor distra onorabilul public. Dar pe lângă aceste nume *cușer*, am dori și sufletului nostru să-i oferim ceva: un poem de Kassák, unul de Reiter, dar și pe Földes al nostru.”¹⁷⁹ Îi scrie lui Fábry Zoltán într-o scrisoare datată noiembrie 1924. Dintre cei amintiți, redactorul a reușit să-i câștige de partea revistei doar pe Kassák Lajos și pe Földes Sándor. Nu cu mult mai târziu, în ianuarie 1926, scriitorii arădeni preconizează înființarea Societății Literare Ady Endre, care, conform circularei distribuite, își propunea „să-i strângă într-un falanster strâns unit” pe scriitorii transilvăneni „progresiști”.¹⁸⁰ Pe lângă membri exponenți de mai târziu ai literaturii transilvănene – Áprily Lajos, Gulácsy Irén,

¹⁷⁹ Scrisoarea lui Szántó György către Fábry Zoltán, în: Kovács János (red.): *Periszkop, 1925-1926. Antologie*, Editura Kriterion, București, 1979, p. 421-422.

¹⁸⁰ V. Scrisoarea lui Franyó Zoltán către Molter Károly, în: *Correspondența lui Moher Károly, I*, Editura Argumentum-Polis, Budapesta-Cluj, 1995, p. 247.

Kuncz Aladár, Molter Károly, Nyíró József, Tompa László, Tabéry Géza și alții – Comitetul de Inițiativă a propus ca membri ai Societății și autori precum Becski Irén, Ormos Iván sau Reiter Róbert. Societatea a avut însă o existență scurtă: la cinci luni de la ședința de constituire, în iulie 1926, s-a și dizolvat. Constituirea societății scriitorilor helikoniști i-a contraccarat, în parte, funcționarea și i-a făcut-o inutilă. Iar în această societate helikonistă, care reprezenta accentuat specificul transilvănean, nu numai Reiter Róbert, dar nici curentul avangardist, în ultimă instanță, n-a mai avut loc. Méliusz József relevă cu exactitate orientarea receptivă și perspectivele a acelei clipe istorice: „Literatura noastră minoritară, aflată în faza de înfiripare, organizare, luptând pentru precisa ei autodefinire, încă nu putea descoperi semnificația unei astfel de lirici și a unui poet aparținând unei sfere de manifestare artistică și istorică extrem de complexă; «îndepărtatul și străinul» Reiter Róbert a fost, se pare, într-adevăr de neînțeles și străin pentru «literatura transilvăneană», ca și, în general, frânturile disonante ale experimentelor avangardiste maghiare din România, în realitate, avangarda a fost însă întotdeauna disonantă, întotdeauna a protestat, fiind «altfel» – polarizantă – și nu numai aici, ci peste tot în Europa”.¹⁸¹

Ultima piesă a liricii lui Reiter în limba maghiară, *Ieronim* (*Jeromos*), a apărut în 1926, între cele două războaie mondiale, în *Magyar írás* (*Scrisul maghiar*). (De altfel, și aceasta e o reluare).¹⁸² Începând cu acest moment, autorul își scrie publicistica și poeziile în germană, limba sa maternă, la început ca Robert Reiter, apoi, începând cu 1949, sub numele de Franz Liebhard. Cu timpul,

¹⁸¹ Méliusz József, „Reiter Róbert sau o șansă a poeziei” („Reiter Róbert avagy a költészet egy lehetősége”), în: *Fără cafea (Kávéház nélkül)*, Editura Kriterion, București, 1977, p. 250.

¹⁸² „În *Știrea timișoreană* mi-a apărut una dintre ultimele poezii scrise în maghiară, *Ieronim*, și nu în *Scrisul Maghiar* redactat de Raith Tivadar, cum am citit recent într-un studiu. Raith a preluat-o în 1926 în grupajul revistei sale, publicată sub titlul *Antologie bănățeană (Bánsági Antológia)*, în care poezia mea figurează în vecinătatea poeziilor lui Endre Károly, Finta Zoltán și Ormos Iván” – afirmă într-unul din ultimele interviuri Reiter. Cf. și „De la avangardă la cercetarea istoriei locale” („Az avangardizmustól a helytörténetig”). Dialogul lui Szekernyés János cu Reiter Róbert. Revista *Ezredvég*, nr. 1/1990, pp. 157–158.

„Liebhard” a devenit unul dintre cei mai marcanți scriitori de limbă germană și animatori culturali din România, însă despre poeziile sale timpurii în limba maghiară multă vreme nu se amintește nimic, începând cu anii '70, Méliusz József, apoi Szekernyés János încearcă din când în când să îndrepte atenția asupra operei lui Reiter, însă îndelung proiectata „integrală Reiter” de limbă maghiară, în ciuda zelului lui Méliusz, n-a intrat la tipar. În final, poeziile maghiare au apărut în volum în anul decesului autorului, 1989, în traducere germană, în Klagenfurt.¹⁸³ De atunci, cea mai mare parte a poemelor lui Reiter publicate în revistele lui Kassák au devenit accesibile în două antologii de limbă maghiară. Derék Pál a selectat treizeci de poezii de Reiter în culegerea sa de texte,¹⁸⁴ iar Kálmán C. György îl cuprinde cu 16 poezii în antologia lirică prin care prezintă etapa budapestană a avangardei maghiare.¹⁸⁵ Față de selecția lui Derék, aceasta crește cu cinci titluri noi numărul poeziilor lui Reiter apărute în volume.

Deci, la trecerea dintre milenii, a devenit mai accesibil în cercuri mai largi acel material pe baza căruia Reiter Róbert poate fi încadrat cu mai multă fermitate în derularea istoriei literare maghiare. Conspectând și publicațiile românești care au scris despre Reiter/Liebhard, înmulțite între timp, se impune o reconstrucție literar-istorică a operei, cu atât mai mult cu cât studiile de limbă maghiară de până acum (și cele apărute în anii '90) au pus în circulație o seamă de date eronate și ipoteze inacceptabile în legătură cu autorul. Să-ncepem, deci, cu începutul.

Reiter Róbert – îndreptat, extins

În cazul lui Reiter, nu pare inutilă schițarea unor date biografice, întrucât problematica recurentă a receptării („de ce a amuțit Reiter Robert?”), pusă din diverse perspective, este reductibilă,

¹⁸³ Reiter Róbert, *Abends ankem die Augen*. Klagenfurt-Salzburg, Wieser Verlag, 1989.

¹⁸⁴ Derék Pál (red.), *Cartea de lectură a literaturii maghiare de avangardă, 1915-1930 (A magyar avantgárd irodalom (1915-1930) olvasókönyve)*.

¹⁸⁵ Kálmán C. György (red.), *Lirica avangardistă timpurie (A korai avantgárd líra)*.

firește, deopotrivă la elemente poetice și evenimente existențiale concrete. În familia lui Reiter, născut în 1899 la Timișoara, nu se folosea limba maghiară în comunicarea cotidiană. Tatăl său (Lorenz Reiter) a fost un maistru pantofar șvab cu rădăcini bănățene, iar mama provenea dintr-o familie de coloniști slovaci. Datorită condițiilor materiale precare ale familiei, și mama a fost constrânsă să lucreze ca spălătoreasă.

Datorită frecventării școlii maghiare pe tot parcursul studiilor, să mulțumită orientării spirituale a surorii sale mai mari cu opt ani, își însușește perfect limba maghiară. De la începutul anului 1910 sunt abonați la revista *Lumea* (*Világ*), care spicuiește constant din revista *Nyugat*, iar mai târziu și din *A Tett* și *Ma*. Din 1915, elevul de liceu era deja cititor sistematic al revistei *Nyugat*. La școala reală superioară din Timișoara are posibilitatea de a-și alege ca modele de raportare elevi precum Arnold Hauser, și are profesori de literatură precum Barabás Ábel, care a publicat mai multe volume pe teme de istorie literară, și Turóczi-Trostler József. În anii primului război mondial, redactează ca student, sub titlul *Holnap*, o revistă tipărită în o sută de exemplare (despre care am discutat deja mai sus), care, din pricina „orientării pacifiste”, a fost interzisă îndată după apariția primului număr.

Încă din timpul liceului, se simte mai apropiat de tonul revistelor lui Kassák decât de cel de la *Nyugat*, poemele timpurii nici nu le simte, probabil, compatibile cu concepția literară a revistei *Nyugat*. Într-un interviu, se auto-încadrează astfel în grupările literare de la sfârșitul primului deceniu al secolului XX: „Într-o vreme, la Universitatea din Pesta, l-am avut profesor pe Babits Mihály. După toate probabilitățile, a încercat să-și formeze un fel de părere despre audienți, căci într-o după-amiază a trebuit să ne înfățișăm pe rând la el la Catedră. Mi-a semnat indexul, apoi m-a privit și, spre uluirea mea, m-a întrebat același lucru ca și Osvát Ernő ceva mai devreme: «De ce nu m-ați căutat niciodată?». Întrebarea m-a pus în încurcătură, nici nu mai știu ce am răspuns. Fapt cert e însă că la *Nyugat* nici înainte, nici după aceea n-am dus poezii. [...] Prin tonalitate și conținut, revista lui Kassák, *Ma*, m-a impresionat mai puternic decât oricare altă revistă. După interzicerea revistei mele

studentești, m-am așezat la masă, am scris, pur și simplu, câteva poezii și le-am trimis la *Ma*. [...] Avangardismul nu ne era străin, pentru că deja citeam, ca liceeni, «revista centrală» a expresionismului, *Der Sturm*¹⁸⁶ din Berlin”. În *Ma* apare, pentru prima oară, o poezie semnată de Reiter, cu titlul *Pădure (Erdő)*, la sfârșitul anului 1917, autorul fiind deja la data respectivă student la Filologia din Budapesta.

Între 1917 și 1919, în timpul cât a fost student la Budapesta, Reiter face parte din cercul restrâns de prieteni și colaboratori ai lui Kassák Lajos. Poeziile sale cu sonorități expresioniste apar rând pe rând în revistă. După înfrângerea Republicii Sfaturilor, nu se alătură însă autorilor avangardiști ce porneau în emigrația vieneză: pentru câțiva ani, se întoarce acasă, la Timișoara. „În 1919 Crucea Roșie elvețiană a organizat formarea unei garnituri feroviare cu scopul de a ușura «repatrierea» acelor studenți care proveneau din ținuturile românești, adică din Banat și Ardeal. Astfel am ajuns acasă și eu, fără prea mare întârziere”¹⁸⁷ – relatează în albumul editat cu ocazia aniversării celor optzeci de ani de la naștere. Câțiva ani a lucrat ca redactor la *Munkáslap (Ziarul muncitoresc)*, oficiosul Partidului Social Democrat. Din 1919 până în 1922 (cu excepția unui singur poem, *Pâine (Kenyer)* care, după presupunerea unora, s-a scris încă în perioada budapestană și a apărut în 1920), nici nu mai publică în *Ma*, deja editată la Viena atunci, însă din 1922 iarăși este prezent frecvent în revistă cu poezii, traduceri, studii. Reluarea colaborării, care a devenit și mai strânsă, are o explicație în înscrierea în 1922 a lui Reiter la Facultatea de Filologie a Universității din Viena, prilej cu care trăiește din nou, până în 1924, în preajma lui Kassák.

Înainte de mutarea la Viena, în 1922 îi apar poezii și în *Napkelet*¹⁸⁸ de la Cluj – e adevărat, din vreun motiv oarecare, sub semnătura Németh Mihály. Prin această apariție, Reiter Róbert se implică și în viața instituțiilor literare din interiorul Transilvaniei,

¹⁸⁶ *De la avangardă la cercetarea istoriei locale*, p. 156.

¹⁸⁷ „În loc de prefață.” Interviu cu Franz Liebhard, realizat de Nikolaus Berwanger, în: Nikolaus Berwanger (red.): *Franz Liebhard. Ein Schriftstellerleben. O viață de scriitor*, Editura Facla, Timișoara, 1979, p. 18.

¹⁸⁸ Németh Mihály, „Cântece de seară”, *Napkelet*, nr. 4/1922, p. 213-216

astfel că reproșul lui Méliusz József nu-i întru totul întemeiat, conform căruia „Reiter Róbert lipsește din revistele – *Napkelet*, *Genius*, *Új Genius*, *Periszkop* – care se îngrijeau de modernitatea literaturii naționale contemporane care se crea după 1919”.¹⁸⁹ Deci textele lui Reiter apărute în România nu trebuie căutate numai în cotidiene timișorene, ci și în *Napkelet*. Despre această colaborare, poetul afirmă următoarele: „Am trimis câteva poezii la Cluj, care au produs o mare bucurie redactorilor revistei care s-a angajat să-i grupeze pe scriitorii maghiari din România. De îndată le-au și publicat în revistă. Poeziile mele au fost salutate și primite ca o descoperire senzațională. Am primit de la Kádár Imre patru sau cinci scrisori însuflețite”.¹⁹⁰ Ciclul de poeme compus din opt părți, însoțite de un prolog și un epilog, în contextul de atunci al poeticii lui Reiter a însemnat un experiment propriu aparte. (De altfel, conform rememorărilor târzii ale poetului, ciclul s-ar fi născut deja în preajma anilor 1915-1916. Nici această variantă nu poate fi exclusă definitiv, însă *Cântece de seară* (*Esti énekek*) produc o impresie mult mai matură, mai sigură decât textele din 1917, apărute în *Holnap*).¹⁹¹ Se construiește din rânduri când rimate, când mai regulate, când mai neregulate, punând simultan în joc universul imagistic al secesionului și al expresionismului:

¹⁸⁹ Méliusz József, „Repatriem un poet” („Hazahozunk egy költőt”), *Album Korunk*, Cluj, 1981, p. 129.

¹⁹⁰ *De la avangardă la cercetarea istoriei locale*, p. 156.

¹⁹¹ Német Mihály este un alter ego, să spunem un alt alter ego al meu, care a avut o viață scurtă, doar cât aceste poezii, acest ciclu, care s-a născut în 1915-1916, și au ajuns la *Napkelet* pentru că s-a găsit un prieten care mi-a spus: Da, ți s-au publicat poezii fără ritm și rimă, dar în acelea unde se manifestă, de fapt, poezia? Ea e posibilă numai în rimă, cu ritm și măsură precisă. Se pare, cu această poezie, cu poezia însăși nu prea ai noroc, cu asta nu poți vâsli, cu cealaltă ai pătruns, acolo nu trebuie să rimezi, doar să așterni rândurile unul sub altul, și gata, ai terminat-o. Atunci m-am decis și am trimis aceste bucăți la *Napkelet*, care apărea atunci la Cluj. Spun, ciclul s-a născut în 1916, aveam pe atunci 17 ani.” – i-a declarat Reiter lui Mag Péter într-o convorbire televizată (*Poetul ascuns. Interviu televizat ai lui Mag Péter cu Reiter Róbert* (*A rejtőző költő. Mag Péter tévéinterjúja Reiter Róberttel*). Transmis în 2 și 9 februarie 1976). În ciuda acestei confesiuni, Méliusz József a crezut că poeziile trimise la *Napkelet* erau totuși de mai târziu, sau autorul a făcut între timp schimbări în text.

Rugi întunecate agonizează-n culcuș de răni
și psalmi îi imploră plângând

Psst:

Trenuri gonesc gemând.

Psst:

Ard ruguri sângerând.

Sângele hulubilor curge-n potire,
ca vinurile rubinii bete-n neștire.

Între poeziile lui Reiter, care s-au păstrat în limba maghiară, *Cântece de seară* e o excepție. Autorul însuși putea să simtă această accentuată diferență, deoarece în volumul selectiv tradus în germană figurează numai textul de încheiere al ciclului, cu titlul *Epilog*. Ca și celelalte bucăți ale ciclului, de altfel, și acest text e cu rimă, însă traducerea germană nu păstrează rimele:

Leneș se leagănă norii,
moale-atârână luna peste toate,
pe-un roș vapor, rătăcit,
gem șuruburi, de păcate.

Acum te-am regăsit.¹⁹²

Deși această poezie (ce pare singulară în spațiul limbii maghiare în acea clipă a istoriei literare) ascundea în sine, cu certitudine, numeroase posibilități încă neexploatare, la Viena poetul revine la poezia avangardistă în vers alb. Acum însă și la el, ca și la avangardiștii maghiari din Viena, intervine o schimbare de limbaj în cadrul discursului liric: „Comparând poeziile perioadei vieneze cu poeziile ce datează din aceeași perioadă ale lui Déry, respectiv Németh Andor (în care nu poate fi descoperită nici influența activismului, nici cea a constructivismului), se observă că Reiter a păstrat în poeziile sale nu numai elemente formale ale activismului, dar a înțeles și a utilizat și rezultatele noului limbaj «constructivist» al

¹⁹² În traducere germană: „Die Wolken wiegen träge, / der Mond strolcht dösend dahin, / verirrt, fern, weint in rotem Haar / das schuldige Geschraube. // Jetzt hab ich dich gefunden.” v. în volumul lui Reiter, *Abends ankern die Augen*.

lui Kassák”¹⁹³ – scrie Deréky Pál. Modul discursiv astfel configurat este din nou o sinteză singulară – dispăre din poezii fondul imagistic secesionist, însă răzbat în prim-plan soluțiile dadaiste, suprarealiste ori ale „poeziei avangardiste abstracte”. În 1924, Reiter figurează alături de Déry Tibor, Glauber Henrik, Kassák Lajos, Nádasz József și Tamás Aladár în antologia intitulată 1924.¹⁹⁴ În antologie, Kassák publică din ciclul poemelor numerotate, iar dintre poeziile Reiter se pot citi *Timpul (pri)veghează (Idő virraszt)*, *Peisaj și om sub raze roentgen (Táj és ember röntgenfényben)*, *Destindere (Föloldozás)*, *Tensiune (Feszültség)* și *Cântecul-Tabala (Tabala-dal)*. În prefața antologiei, Kassák creionează un fel de program constructivist, delimitând drastic perioada avangardistă de dinainte și de după 1922: „În toate domeniile active ale vieții am învățat și i-am învățat pe alții, dar dacă acum analizăm lucrurile retroactiv, trebuie să mărturisim că numai în preajma anului 1922 am ajuns acolo unde tema noastră s-a putut integra deplin în formă. [...] Școlile artistice au ajuns la arta ca viață trecând prin propria moarte. De la epoca artei populare încoace n-a mai existat o altă care să poată apropia arta, ca forță creatoare, atât de mult de existența cotidiană, precum a reușit constructivismul”. Din perspectiva creației, Kassák consideră munca artistului ca fiind de același rang cu a inginerului și a inventatorului, apoi continuă astfel: „Când cartea noastră o (de)punem în fața publicului, vrem să mărturisim despre impregnarea spiritului și a forței noastre cu această idee constructivă. Dezbrăcată de zorzoanele exterioare, care erau atât de caracteristice lucrărilor noastre din preajma anului 1918, vrem să oferim esența în sine, ca viață încheată în formă. În această perioadă a noastră, după îmbogățirea formei, a început epurarea ei”.¹⁹⁵ Deci Kassák formulează în introducere concepția limpezirii și a retragerii din acțiunea politică directă, punând în legătură constructivismul cu sobrietatea – acesta este acel program care, în contextul poemelor numerotate, a dat atâta bătaie de cap analiștilor în momentul relevării relației dintre constructivismul din

¹⁹³ Deréky Pál, „Prefață. Literatura maghiară de avangardă, 1915-1930”, în D. Pál (red.): *Cartea de citire a literaturii maghiare de avangardă, 1915-1930 (A magyar avantgárd irodalom (1915-1930) olvasókönyve)*, Editura Argumentum, Budapesta, 1998, p. 32.

¹⁹⁴ Cartea a apărut la Viena, cu specificația: *Cărțile Horizont 3*.

¹⁹⁵ Kassák Lajos: „[Introducere]”, în *Antologie. Cărțile Horizont 3*, 1924, pp. 4-6.

arta plastică și operele literare ale epocii.¹⁹⁶ Circumscrierea mai precisă a discursului liric reiterian, chiar și sub aspect constructivist, necesită încă o revizuire.

Scrierile sale teoretice, care au apărut în această perioadă în paginile revistei *Ma*, susțin cu argumente inechivoce arta autonomă. Într-o primă abordare, în preajma anului 1922, Reiter vede funcția artei în realizarea unui echilibru între cele două principii, materie-spirit. În text devine sesizabilă „digerarea” prăbușirii Republicii Sfaturilor, respectiv opoziția față de politica culturală a revoluției proletare și prelungirea ei în emigrație: „Omul a ajuns la falimentul materialismului colectiv trecând prin falimentul materialismului individual. [...] Omul a tăiat cu milenii în urmă cordonul ombilical care-l lega de univers. În locul echilibrului natural dintre materie-spirit, a instituit o stare (ordinea socială) de echilibru artificial. [...] Artistul este un muncitor creator: când scrie, pictează, compune, construiește, el aspiră spre un echilibru material-spiritual universal. Diferă de toți ceilalți truditori creatori (inventator conștient, savant) prin aceea că

a) nu lucrează cu scheme preconcepute, nu pornește de la rezultate logice statuate, ci își fixează ca punct de plecare haosul fenomenal, care este infinit în timp și spațiu, ca prin traversarea sa să ajungă la forma nouă, în care se exprimă conexiunea spirituală a universului;

b) [forma artistului] nu-i materială (inventarea vreunui mecanism pentru mărirea producției, vreun ser pentru vindecarea bolilor), ci este inițiată de resorturi sufletești (dorința creației, care se transformă în voință creatoare)”.¹⁹⁷

Îndărățul argumentelor se descoperă imediat câteva dintre tezele filosofiei tradiționale germane, iar în privința vocabularului reține atenția recurența noțiunii de *haos*.

¹⁹⁶ În recenzia la antologie, Komlós Aladár încearcă să rezolve problemele interpretării printr-o nouă analogie: „Prin libertatea asociațiilor, noua poezie a lui Kassák se raportează la [poemele] cele mai vechi precum filmul ce schimbă fără inhibiții locul acțiunii față de drama clasică at cele trei unități. [...] Dintre autorii antologiei, Glauber Henrik, Reiter Róbert și Tamás Aladár se conectează mai organic la acest tip de poezie complexă și liberă”. Cf. Komlós Aladár, „Cărțile poezilor noi”, în *Genius*, tu.: 7/1924 (iulie), p. 45.

¹⁹⁷ Reiter Róbert, „Schită: Societate, artist, artă” („Vázlat: Társadalom, művész, művészet”), în *Ma*, nr. 2-3/1922.

În textul său din 1923 apare deja și cuvântul-cheie, *construcție*: Reiter furnizează argumente pentru programul constructivist al lui Kassák din cele mai variate domenii posibile. Titlul *Dogmă, scepticism, construcție* desemnează, de fapt, acea ciclicitate a evenimentelor care este caracteristică pentru diferitele perioade ale civilizației și culturii. Textul recurge la o analogie cu existența organismelor: identifică nașterea/creșterea cu perioada constructivă, constanța, cu cea dogmatică, dezagregarea/moartea, cu cea sceptică. Acestea se urmează unele pe altele în noi și noi cicluri, iar succesiunea din titlu semnalează că momentul istoric dat este tocmai cel al construcției de după dezintegrare. Reiter aduce și aici argumente în favoarea autonomiei artei, pentru tratarea ei ca sistem social independent: „În evoluția societății, succesiunea perioadelor constructive, dogmatice și sceptice este cel mai ușor de recunoscut. Schimbările concepției despre lume și artă nu redau atât de clar rezultatele acestei mișcări periodice. Uneori pare că linia progresului se frânge: între arta și concepția despre lume a unor generații se deschid prăpăstii, iar alteori pare că se lasă peste toate un imobilism de neclintit. Cauzele trebuie căutate în faptul că nimic nu-i atât de împovărat de elemente alogene ca funcția spirituală prin care se exprimă atitudinea omului față de artă și concepția despre lume. [...] altfel spus, astăzi omul nu mai are nici artă, nici ideologie, ci doar o grămadă de trâmbețe sparte și un program revoluționar, pe care-l periază și-l cârpește în fiecare zi”.¹⁹⁸ Textul scoate în evidență și punctul critic al programelor constructiviste: anume că este necesară identificarea unor perspective noi, constructive, căci fără acestea „munca de destrămare și demolare” s-ar dovedi o nesăbuintă. Problema rezidă în faptul că mișcarea constructivistă își asumă un fel de continuitate a acțiunii demolatoare anterioare, iar destinul – receptarea, în ultimă instanță – o va lega de ea, fie că va fi încununată de succes, fie că nu. Textul reiterian respinge „dogmatismul formal” demolat de avangardism în aceeași măsură ca și „dogmatismul de fond”, angajat, ce pare a-i lua locul. Tocmai de aceea programul său a fost catalogat ulterior – cu tăioasă agresivitate – ca un șir de teze care

¹⁹⁸ Reiter Róbert, „Dogmă, scepticism, construcție” („Dogma, székszis, konstrukció”), *Ma*, nr. 7-8/1923.

exprimă pesimismul ce urmează revoluțiilor înfrânte și înclină spre transcendență.¹⁹⁹

Spre sfârșitul anului 1924 poetul se stabilește din nou la Timișoara. Pentru o vreme mai scrie și pentru publicații de limbă maghiară – pentru *Temesvári Hírlap* (*Știrea timișoreană*), de exemplu, dar îi apare o traducere și în *Dokumentum* (*Document*), după întoarcerea lui Kassák la Budapesta – iar din 1925 publică deja în *Temeswarer Zeitung* (între altele, poezii traduse din limba română, printre care și traducerea baladei populare *Miorița* în germană²⁰⁰). Din vara anului 1925 devine redactor la *Banater Deutsche Zeitung*, publicarea în limba germană situându-se tot mai mult în centrul activității sale. Distanțarea de limba maghiară e consecința, în parte, a îndepărtării de cei mai apropiați „tovarăși de luptă”, a distanței fizice față de grupul lui Kassák. Pe de altă parte, această distanțare poate fi pusă în relație cu o nouă criză de limbaj, fiindcă la finele anilor '20, revistele avangardei maghiare își încetează rând pe rând apariția. *Dokumentum* a lui Kassák, arădenele *Genius* și *Periszkop* n-au reușit să se mențină decât vreme de câteva numere fiindcă și mediul de receptare în arealul limbii maghiare era în schimbare. „Reiter – ca și Illyés – considera inovația poetică a fi acel dialog artistic agreabil care nu mai are sens, dacă cealaltă parte (societatea) nu afișează nici un interes, respectiv nu răspunde. Nu era un împătimit: a conștientizat eșecul dialogului și a tăcut și el”²⁰¹ – caracterizează Derékly alternativele receptării de atunci. Mai precis: Reiter întrezărea o posibilitate în conservarea comunicării literare/culturale prin schimbarea mediului de receptare și a schimbat, deci, limba. Desigur, și locul de muncă, și mediul familial au contribuit la „secarea” poeziilor maghiare ale lui Reiter – în 1928 s-a căsătorit cu Luisa Kristits, iar în 1929 i s-a născut și primul copil, Hans-Gerhard.

În anii treizeci deja scrie poezii în limba germană, probabil din această perioadă datează o parte a „miniaturilor” care au devenit o

¹⁹⁹ V. Szabó György, „Platforma teoretică a Unității” („Az Egység elméleti platformja”), în *Studii despre istoria literaturii maghiare socialiste (Tanulmányok a magyar szocialista irodalom történetéből)*, Editura Academiei, Budapesta, 1962.

²⁰⁰ Traducerea germană a *Mioriței* a fost publicată și în *Prager Press*, Lucian Blaga remarcând soluțiile de excepție ale traducerii după această apariție.

²⁰¹ Derékly, „Prefață” („Előszó”), op. cit., p. 32.

marcă a lui Franz Liebhard – acestea sunt, în majoritatea lor, octete, texte cu formă fixă. O vreme îndeplinește obligațiile de redactor-șef ale ziarului *Banater Deutsche Zeitung*. În anii războiului, din 1941, se reorganizează presa de limbă germană, perioadă în care răspunde de rubrica culturală a ediției bănățene a ziarului *Südostdeutsche Tageszeitung* – conform unor rememorări, scrierile sale se află, în general, în dezacord cu materialele de propagandă nazistă. În 1945, împreună cu numeroși alți șvabi bănățeni, este deportat în Uniunea Sovietică, la muncă forțată, constrâns să lucreze și în mină, printre altele. Judecând pe baza câtorva scrisori păstrate din această perioadă, interesul intelectual, respectiv nevoia prezenței simultane în culturi diferite, s-a păstrat la fel de intensă ca înainte. În 1948 îi scrie soției dintr-un lagăr sovietic: „Citesc foarte mult – orice, tot ce-mi cade în mână, în germană, română, maghiară. În primul lagăr am avut posibilitatea de a citi pe îndelete un volum de Goethe, și acesta a avut asupra mea o influență atât de puternică, încât mi se va păstra în suflet ca una dintre cele mai profunde revelații. Dintre bucățile mai puțin cunoscute, câteva le-am și tradus în maghiară”.²⁰²

După ce revine la Timișoara și se convinge că numele Robert Reiter nu-l va mai putea folosi pentru a publica, începe să semneze cu numele unui coleg decedat în prizonierat. Sub acest nume dobândește o recunoaștere generală în România, unul după altul îi apar volume în germană și traduceri în română, primul volum de versuri, intitulat *Schwäbische Chronik*, apărând în 1952. O vreme, publică o seamă de poezii teziste, articulate pe tema iubirii pământului natal și angajamentului față de noua orânduire, iar mai târziu, în 1972, în volumul intitulat *Miniaturen*, revine la acele miniaturi care i-au definit poezia de expresie germană dintre cele două Războaie. Unul dintre analiștii operei sale de limbă germană descoperă și în aceste texte, scrise într-o formă rigidă, urmele imagisticii expresioniste: „Deși în cele cinci decenii trecute de la debut implicarea politică și orientarea liricii sale s-a schimbat radical, putem întâlni până și în miniaturi motive și gesturi expresioniste, care au, în esență, un specific post-expresionist”.²⁰³ Elementele concrete de concepție literar-poetică, pe baza cărora

²⁰² Citat de Walter Engel, „Poetul și timpul său”, în *Orizont*, nr. 10/1999, p. 10.

²⁰³ Walter Engel, *Ibidem*.

autorul caracterizează ca postexpresioniste poeziile lui Liebhard din această epocă, se pot rezuma astfel: „Sentimentul pribegiei în această lume în agonie, suferința care decurge din această condiție și credința în intervenția sferei cosmice, supraumane – deci patosul, strigătul, disperarea și nostalgia – toate se pot descoperi în carte, și din acestea se încheagă atmosfera de fond a poeziilor. Elementele epice, cu caracter aforistic, alternează în octetele lui Liebhard cu imagismul poetic”.²⁰⁴ În poezia *Bettler* (*Cerșetor*) se rostește până și formula tipic expresionistă („o, oameni!”) de adresare:

Ochii-i sunt fără vedere
 și ghemuit, până târziu,
 din lumea umbrei lui mizere
 se roagă, cere în pustiu.
 O, oameni, cin’ să-i dea lumină?
 Doar soarele cu stins alint
 în farfuria lui de tină
 i-aruncă banii de argint.²⁰⁵

Dilemele parcursului existențial postbelic sunt cel mai sensibil surprinse, probabil, în poezia *Wie ein Schachspieler* (*Ca un jucător de șah*), care aduce cu sine și o reîntoarcere la construcția lirică mai liberă, mai permisivă. Poetul a considerat și poezia aceasta, într-un anumit sens, una singulară, căci n-a fost inclusă în volume, ci se regăsește doar în volumul omagial editat la aniversarea celor 80 de ani de la naștere.²⁰⁶ Poezia vorbește despre o retroversiune a timpului ireversibil, apelând la analogia rejucării, a reanalizării unei partide pierdute de șah. Imaginile partidei de șah se translează, treptat, în reconstrucția unui drum existențial:

Ca o urzică ustură-ndoiala –
 poate nici nu sunt urmele mele,
 dar pașii, văd, se potrivesc întocmai;

²⁰⁴ Walter Engel, *Ibidem*.

²⁰⁵ Nikolaus Berwanger (red.): *Franz Liebhard. Ein Schriftstellerleben. O viață de scriitor*.

²⁰⁶ Nikolaus Berwanger (red.). *Ibidem*

așa colind și prin prezent și prin trecut,
până-n tărâmu-albastru-al copilăriei mele,

și uite,
pantofii parcă-mi sunt cu mult mai mici,
picioarele mai scurte,
mai simple gândurile decât firele de iarbă.
Va trebui neapărat să mă întorc la urmele mai mari,
numai aici mai aflu sub praful uitării
cum am cotit spre lună în loc să-apuc spre soare,
cât m-am grăbit în loc să zăbovesc....

Trei sfere de imagini se încheagă într-una singură în această poezie, păstrând ca punct central categoria ireversibilității: a partidei pierdute și reconstituite de șah, a imposibilei retrairi a întâmplărilor vieții, respectiv a problematicii puse de Dorian Gray, a celuiilalt chip, a picturii sfâșiate, nerestaurabile („Nu poate nimeni înnați tabloul fără cicatrice,/ pe care singur l-a rupt”). Naratorul încearcă să descâlcească din tribulațiile eului nostalgia după celălalt eu pierdut, însă acela este fundamental inaccesibil: ultimul vers al poeziei vorbește despre neputința exprimării („cu buzele încremenite în tăcere”). „Poezia se oferă ca testament al acelui rătăcitor căruia i s-a prestabilit direcția căutărilor, acele direcții pe care nu și-ar fi dorit să le urmeze, și totuși ele i-au devenit hotărâtoare pentru totdeauna”²⁰⁷ – scrie Walter Engel. Pe lângă aceste referințe însă, poezia integrează sintetic și asemenea elemente evenimentțiale ale existenței lui Reiter, cum sunt „pierderea” eului reiterian și tăcerea, văzute din perspectiva lui Liebhard, respectiv pierderea și a celui Franz Liebhard al cărui nume și l-a însușit mai târziu. În acest înțeles, *Wie ein Schachspieler* pune în mișcare configurația prosopopeică în care atributul „tăcerii” îl revarsă și asupra eului liric. „Prosopopeia – spune Paul de Man – este o invocație fictivă către un absent, un mort sau o existență non-verbală, care-l înzestrează pe cel invocat cu capacitatea vorbirii și instituie pentru el posibilitatea răspunsului.”²⁰⁸ Numai că urmele înseși nu prind

²⁰⁷ Walter Engel, *Poetul și timpul său*, op. cit., p. 10.

²⁰⁸ Paul de Man, „Autobiografia ca automutilare”, în *Pompei*, nr. 2-3/1997, p. 101

glas, vorbitorul vede doar urmele pașilor, când mai mici, când mai mari, și se identifică, în ultimă instanță, cu tăcerea lor, cu muțenia indicatoarelor drumului sau cu glasul inaudibil.

Această tăcere semnalează nu numai lipsa discursului poetic, ci și acele spații goale pe care doar memoriile și alte lucrări cu specific autobiografic ar fi putut, eventual, să le șteargă. Aceste memorii nu s-au finalizat însă, se pare că autorul nici cu genul în sine nu prea se descurca – confrății sau reporterii care l-au intervievat amintesc adeseori că nici la optzeci de ani nu vorbea cu plăcere despre câte un aspect biografic. De aceea e atât de important, sub aspectul cercetării personalității lui Reiter, interviul realizat prin 1984 de Szekernyés János, în care Reiter vorbește, poate cel mai pe larg, despre etapa de început a traiectoriei existențiale, iar în încheiere și despre relația sa cu genurile autobiografice: „Memorialistica e un gen greu. Simt că nu am destulă forță pentru confruntarea cu mine însumi și cu trecutul. Viața și cariera m-au intersectat cu mulți oameni mari și au existat perioade când am trăit efervescent în atmosfera culturală a secolului. Păstrez în amintire strângerea de mână a multor prieteni și colegi scriitori.”²⁰⁹

Opera de după al doilea război mondial se concretizează deja sub ochii marelui public: despre evenimentele anterioare îi vine greu să vorbească, iar despre cele mai noi consideră că este mai puțin relevant. Până în 1968, Liebhard a lucrat la diverse publicații de limba germană, apoi, până la pensionare, a fost secretarul Teatrului German de Stat din Timișoara. În paralel, se configurează opera poetică și se desfășoară activitatea de istoric al locului – selecții de articole pe această temă i-au apărut în mai multe volume. Alături de Franyó Zoltán și Endre Károly, a fost numărat între stimaii „mari bătrâni” ai vieții literare timișorene: cu ocazia aniversării celor 80 de ani de la naștere, editura timișoreană Facla a editat în onoarea sa un album bilingv german-român – din acesta provine poezia *Ca un jucător de șah*, citată mai sus.

Ultimele zile ale vieții sale coincid cu izbucnirea Revoluției la Timișoara. A decedat în 17 decembrie, consemnarea de la înhumarea petrecută două zile mai târziu îi fixează astfel moartea în context

²⁰⁹ *De la avangardă la cercetarea istoriei locale*, p. 159.

istoric: „Abia au început preotul și cantorul *Circumdederunt*-ul, când între halele zonei industriale au început din nou, cu schimbătoare intensitate, să bată armele. Focuri puternice de armă au însoțit până la capăt ritualul funebru și discursurile comprimate ale puținilor reprezentanți ai societății scriitorilor bănățeni. Nu erau nici pe departe rafale de omagiu pentru liricul și istoricul important. [...] A avut șansa de a fi fost martorul, cronicarul momentelor cruciale, ale marilor zguduiri ale secolului nostru. Chiar și foarte bolnav și extrem de slăbit, a apucat și clipa promițătoare a izbucnirii revoluției democratice.”²¹⁰ Moartea lui se suprapune nu cu sfârșitul unei epoci, ci cu începutul alteia – sugerează predictiv textul comemorativ. Moartea lui Reiter Róbert coincide și cu începutul recitării lui Reiter: acest aspect îl sublinia și apariția în 1989 a volumului în limba germană, *Abends ankern die Augen*.

Alternativele unei lecturi „Reiter”

Până nu demult, afirmațiile cu pretenții generalizatoare despre opera lui Reiter Róbert s-au dovedit extrem de dificile. Puțini s-au și încumetat s-o facă. Mai mult, abia după apariția volumului reprezentativ în limba germană, care conține și cele patruzeci și patru de poezii scrise în original în maghiară, s-a materializat posibilitatea ca lirica lui Reiter să se poată urmări în desfășurarea ei cronologică. În recenzia la acest volum, Deréky Pál schițează astfel posibila încadrare a unor poezii în funcție de orientare și prozodie (merită să cităm mai pe larg caracterizarea): „Stilistic, poeziile alcătuiesc trei grupe. Acest lucru e confirmat clar de data apariției lor. Între 1917 și 1919 lui Reiter i-au apărut în *Ma* optsprezece poezii, în 1920 una, iar în 1921 niciuna. Atunci a recurs prima oară la o schimbare de stil, asemenea celorlalți colaboratori ai revistei, fideli lui Kassák. A doua schimbare de stil este documentată de numai patru poezii, care au apărut în numărul 6/7, anul IX (1924) al revistei *Ma* (*Există oameni frânți* [în maghiară apare în titlu *összevarrt*, ceea ce s-ar putea reda prin *însăilați, cusuți laolaltă*, o

²¹⁰ K.T., „Adio de la poetul bilingv” („Búcsú a kétnyelvű költőtől”), în revista *Ezredvég* (*Final de veac*), nr. 1/1990, pp. 150-151.

formă improprie, care corect ar fi fost *összetört*, așa cum reiese din traducerea germană]; *Ți-s sănii calzi*; *De neuitat e timpul*; *Mi-a fost vecinul tapițer* [versuri de început]). Înainte de prima schimbare (în parte, antirăzboinică), Reiter a scris poezii futuriste explozive (în parte, antirăzboinice). Înainte de a doua schimbare, a scris poezii avangardiste abstracte, structurate pe principiul forței integratoare a poemului (de aceea au și fost numite – eronat – constructiviste). Ultimele patru poeme – înclinând spre proză – experimentează rostirea suprarealistă.”²¹¹ Retroversiunea la poetica futuristă a poeziilor timpurii ale lui Reiter încă reclamă alte cercetări comparatiste, însă trebuie luat în considerare, în orice caz, și principiul pe baza căruia Derék differențiază poetica operei futuriste de cea expresionistă. În cartea sa, *Poezii turnului de beton armat*, istoricul literar decelează disonanțe între cele două curente în privința situării eului în operă: „Poezia expresionistă nu impune disoluția, asimilarea radicală a eului poetic în creație, Dimpotrivă, nici nu recurge încântat la această manieră (preferă să aleagă mai curând vreuna din formele eului colectiv). Futuriștii au perceput și au reprezentat asimilarea eului ca pe o eliberare, o aventură magnifică, pe când în creația literară expresionistă ea se manifestă ca o amenințare, respectiv arată în direcția reînnoirii omului. Din conținutul semnificațiilor extrase din corelațiile originare, sfărâmate, opera expresionistă recompune totuși asemenea conexiuni raționale care, atât în privința conținutului ideatic, cât și prin nuanțarea afectivă, devin îndeajuns de neechivoce. În cadrul operei, scriitorul sau poetul expresionist încearcă o tentativă de a reordona într-un context organic fragmentele de viață ucise, ignorate de realitatea absurdă a existenței.”²¹² Indubitabil, mai multe dintre poeziile lui Reiter, publicate în budapestana *Ma*, se autonomizează față de eul vorbitor, se scriu dintr-o poziție în care percepțiile se desprind de eu („se umflă toate cele cinci simțuri// și aude: mugur sparge pojghița fragilă;/ vede: imensă voie bună se înalță ca un zgârie-nor [...]”, *Într-un peisaj înșorit*), și totuși nu se poate afirma că în majoritatea peremptorie a poeziilor se produce o asimilare a eului.

²¹¹ Derék Pál, „Poeziile lui Reiter Róbert în germană” („Reiter Róbert költeményei németül”), în revista *Holmi*, nr. 4/1990, pp. 461–462.

²¹² Derék Pál, *Poezii turnului de beton armat (A vasbetontorony költői)*, p. 47.

De exemplu, poezia dedicată lui Kassák Lajos, *Cântec (Nóta)*, apelează la persoana I plural și construiește un fel de identitate colectivă, care se edifică pe emoția extatică a eliberării și a senzației forței. În special în poeziile publicate în a doua jumătate a anului 1918 și în 1919 se înmulțesc adresările/apelativele directe, aici deja cu un narator la persoana întâi singular: „Auzi? [...] Vezi? [...] frate!” (*Cântecul urii*), „omule! omule! omule!” (*În zorii grei*), „pe voi vă strig!” (*Către toți*), „Te salut, o, fată sau femeie” (*Cântec de primăvară*). Aceste soluții par a putea fi circumscrise nu într-atât futurist, cât mai curând expresionist, eventual activist. Prezența reunită, combinată uneori, a unor curente de avangardă este, deci, la fel de caracteristică poeziilor lui Reiter din această perioadă ca și unei părți semnificative a liricii avangardiste maghiare.

În linii mari, putem fi de acord cu caracterizarea straturilor stilistice decelate de Deréky, cu tipul poetic numit de el „poezie avangardistă abstractă”, afirmație care se face, de regulă, mai ales referitor la perioada lirică vieneză a lui Kassák, și se poate pune în context cu experimentul transpunerii în literatură a constructivismului din arta plastică. Acest tip de text nu anulează estetica tradițională prin principiul compoziției – spune Deréky – ci „printr-o simbolistică digital-analogică.”²¹³ Aceasta este simbolistica pe care, la trecerea dintre milenii, mai mulți analiști – bazându-se pe *Poeme numerotate* sau *Calul moare...* ale lui Kassák – o pun în legătură cu dadaismul. Totodată, fondul viziunii care se află îndărătul ei – și este valabil în aceeași măsură la Reiter ca și la Kassák – nu poate fi considerat dadaist. Se poate imagina, mai curând, prin analogie cu constructivismul din artele plastice, că soluțiile imagistice se izbesc de inconveniente majore la echivalarea prin elemente lingvistice. Substanțial mai sceptic decât Deréky, Szabolcsi Miklós, de exemplu, afirmă în legătură cu acest aspect că teoria și ideologia constructivismului trebuie delimitate de exercițiul lor, că această practică, de fapt, se poate deduce chiar și din expresionism: „Asemenea lui Kassák, pentru discipolii și anturajul său «etapa constructivistă» înseamnă, de fapt, că scriu poezii libere mai potolite, mai ponderate, mai resemnate, că-și fac apariția la ei tehnica, imaginile unei existențe

²¹³ Deréky Pál, *Poezii turnului de beton armat (A vasbetontorony költői)*, op. cit., p. 109.

inginerești, în primul rând în creațiile poetului-lider al revistei *Ma* din această perioadă, Reiter Róbert. [...] În practica artistică, curentul constructivist – care s-a manifestat exclusiv în lirică – nu-i altceva, de fapt, decât o variantă oarecum adaptată a tendințelor izvorâte din expresionism, chiar dacă se îndreaptă împotriva expresionismului. Forma de bază e poezia în vers liber, prozo-poezia sau proza ritmată. Constructivismul se abține de la excesele, imaginile stridente, retorismul expresionismului, în schimb vrea să fie obiectiv, lucid, imaginile și le ia din lumea tehnicii, din geometrie, din vocabularul ingineresc.²¹⁴ Schimbarea „vocabularului” poetic în această perioadă este indiscutabilă, în orice caz, iar în cazul acestui vocabular „constructiv” putem vorbi despre prezența în unele texte a unor maniere anorganicizante, desemiotizante, ceea ce Derékly numește „simbolistică digital-analogică”.

Deci, producția literară a perioadei vieneze a anilor 1920 o putem aglutina la un fel de pluralism stilistic – sau chiar la curentul sintetic de inspirație constructivistă – care putea fi, eventual, precedată și de un presupus experiment dadaist.²¹⁵ Iar ciclul apărut la începutul anului 1922 în revista clujeană *Napkelet* – din care provine și poezia *Epilog/Epilógus*, inclusă în volumul de limbă germană – este purtător al unui accentuat imagism *secession* și a unei marcante poetici de același stil. S-a specificat deja că Reiter, în amintirile sale, datează acest poem în preajma anului 1916. În orice caz, merită efortul să analizăm mai amănunțit acest text din perspectiva coexistenței mai multor poetici:

În aliajul unui potir antic aş topi multe sonete înfocate,
 încinse,
 aş picta şi-o sălbatică orgie, tablou păgân şi falnic,
 însă nu ştiu, o, culoare-a culorilor, purpură, eu te-amestec
 ori tu-mi sfâşii cu dinţi albi sufletul în fâşii roşcate
 (*Cântec de seară. Prolog*)

²¹⁴ Szabolcsi Miklós, *Se coace lumina. Viața și vocația lui József Attila, 1923-1927* (*Érik a fény. József Attila élete és pályája. 1923-1927*), Editura Academiei, Budapesta, 1977, p. 376.

²¹⁵ Derékly Pál, „Prefață”. *Literatura maghiară de avangardă: 1915-1930* (Előszó. *A magyar avantgárd irodalom: 1915-1930*), p. 32.

Imaginile grotești, construite prin paradox, și aglomerarea de epitete realizează o conexiune între discursul poetic *secession* și avangardist. Imaginile considerate convenționale, care se întind între romantism și simbolism, aici încep să dobândească semnificații noi:

Dă-mi mâna:
celui fericit atât de bine-i merge,
privește, în galbenul selenar
plâng însângerate, cangrenate pete.

(4)

Luna care – prin imobilismul, prin invarianța desenelor de pe suprafața ei – predispune de cele mai multe ori la contemplație, aici devine activă. Astfel, cadrul primelor două versuri sugerează o comuniune idilică, însă al treilea și al patrulea vers îl răstoarnă, îi conferă ambivalență. În toate cele patru strofe ale acestei părți se impune o construcție identică, întărind orientarea disonantă, grotescă. Totuși, ceea ce apropie acest ciclu de poeme mai degrabă de discursul poetic iambic, *secession*-simbolist, considerat dominant în Transilvania de atunci, este tonul melancolic, străin avangardei, respectiv melodicitatea – s-ar putea spune desăvârșită – a tonului poeziei (pe care numai într-una din părți, a treia, o fragmentează cele câteva versuri de inspirație avangardistă deja citate mai sus: „Psst:/ Trenuri gonesc gemând./ Psst:/ Ard ruguri sângerând.”).

Se pare, deci, că Reiter n-a „urmat îndeaproape” neapărat toate ismele, ci (probabil concomitent cu stabilirea la Viena) a dizolvat în lirica sa toate acele oportunități cu care s-a întâlnit până atunci.

În *Cântecul-Tabala* publicat în 1923, deja se pot evidenția convingător și elemente imagistice suprarealiste, iar în ultimele poezii în limba maghiară ale lui Reiter, *Cântec eşuat* ori *Ieronim*, ne putem întâlni cu o atât de aparte combinație a ironiei cu sensibilitatea, încât îi conferă acestei poezii virtuți care o fac capabilă de dialog cu discursurile poetice de la cumpăna mileniilor.

Pentru încadrarea într-un curent a poeziei lui Reiter sunt necesare alte cercetări profunde în privința liricii maghiare de avangardă de la mijlocul anilor '20. În continuare aş arunca lumină numai asupra acelor contexte de care au încercat unii să apropie în

deceniile din urmă, mai mult sau mai puțin coerent și convingător, poezia lui Reiter.

Kassák Lajos, care avea o părere apreciabil pozitivă despre poezia lui Reiter, a publicat în mai multe rânduri poeziile lui Reiter pe pagina de titlu a revistei *Ma* – acesta fiind un „privilegiu” pe care-l rezerva numai pentru poeziile proprii, respectiv pentru textele clasicii literaturii universale. În *Istoria ismelor*, notează despre colaboratorul său: „unul dintre poeții cu cea mai rafinată expresie, unul dintre cei mai maturi. [...] Lucrările sale – chiar dacă nu în accepțiunea de la *Nyugat*, ci de la *Ma* – erau poeme de inflexiune reținută, cu ritmică bine echilibrată. Se aseamăna nu într-atât cu expresioniștii, cât mai ales cu precursorii lor, în primul rând cu austriacul Trakl și cu liricul ceh cu avânt epic, Otakar Brezina. [...] A fost o poezie care se reîntorcea la patru-cinci patimi ancestrale, o poezie idilică în care se sudau motivele urii față de război și ale iubirii pentru femeie, ale aspirației revoluționare și ale compasiunii în fața suferinței.”²¹⁶ Cum se vede, Kassák – mai mult pe fond compozițional-spiritual decât specific poetic – încearcă să-l încadreze în desfășurarea/continuitatea istorico-literară ca pe un fel de pre-avangardist.

În volumul din 1973 Sőni Pál îl numește „poet autentic avangardist” (în comparație cu „avangardiștii moderați” Bartalis János și Szentimrei Jenő),²¹⁷ iar în contextul literaturii avangardiste maghiare din România, Pál îi încadrează poeziile în lirica expresionistă, pe baza șablonului expresionist „strigăt pentru om”, respectiv „contopire în univers”.²¹⁸ În afară de aceste referințe, capitolul poetic al monografiei curenților îl amintește o singură dată pe Reiter, ca autorul a cărei lirică „insuflă viață lucrurilor” – acest lucru, conform lui Sőni, se află în corelație cu tendințele de metaforizante ale avangardei. Tocmai prin faptul că în avangardă se demolează convențiile întrebuițării metaforei, se instituie un fel de metaforism nou: „prin atitudine mai puțin metaforică, a redat valoarea metaforică a cuvântului simplu, nepoetic”.²¹⁹

²¹⁶ Kassák Lajos, *Istoria „ismelor” (Az izmusok története)*, Editura Magvető, Budapesta, 1972, pp. 230–232.

²¹⁷ V Sőni Pál, *Radiația avangardei (Avantgarde-sugárzás)*, op. cit., p. 105.

²¹⁸ Sőni Pál, *Ibidem*, p. 99, p. 105.

²¹⁹ Sőni Pál, *Ibidem*, p. 99, p. 115.

Cu un an-doi mai târziu, Méliusz József îi reproșează cu îndreptățire lui Sóni că în cartea sa despre avangardă pune un accent prea mare pe acele opere în care avangarda e prezentă numai în urme, ca rezultat al „efectului de radiație” – volumul nu se delimitează radical de canonul transilvănean și analizează mai aprofundat operele lui Dsida Jenő, Tamási Áron, Karácsony Benő ori Tabéry Géza (care nu sunt avangardiști prin structură), decât proza lui Szántó György sau poezia lui Reiter Róbert. E adevărat, spune Méliusz, că Sóni Pál „aruncă lumină asupra liricii lui Reiter Róbert, însă numai prin citate cu trimiteri, or aici e vorba de un «prototip» liric al avangardei maghiare din România, am putea spune: un exemplu exemplar, care nu mai e o imagine reflectată, ci operă concretă, din al cărei profil se pot remarca în amănunt semnele structurii radiante”.²²⁰ În opțiunea proprie a lui Méliusz, Reiter e un poet cu identitate suverană, care se construiește pornind din zonele de graniță ale modernismului și avangardismului. Abordarea rezonează în parte cu a celor care au încercat să reabiliteze avangarda în perimetrul literaturii socialiste, fiind totodată de o deschidere mult mai largă decât a acelora, care au considerat acceptabilă avangarda doar în referințele ei sociale: „În proiecție socială, poezia lui Reiter e o lirie revoluționară înainte și în timpul revoluției, ulterior a non-conformismului rezistenței din emigrație, a non-compromisului umanist. Fără iluzia unei apropiate soluționări. Lirica lui Reiter Róbert s-a născut din joncțiunea cu Ady și fronda lingvistică, umană și socială a expresionismului german timpuriu. Și, desigur, din revelația-Kassák, în acel punct al literaturii maghiare a secolului douăzeci, când «figura lui Kassák Lajos, în ochii multora, aproape a egalat-o pe a lui Ady»”.²²¹

Pe lângă scrierile din anii '90 ai lui Deréky Pál legate de Reiter, alte două texte merită a fi evidențiate: ale lui Papp Tibor și Cornel Ungureanu. Papp Tibor a evocat operele unor poeți aparținători grupului lui Kassák cu ocazia unei conferințe academice despre „valorile necanonice” ale istoriei literare maghiare: ale lui Barta Sándor și Újvári Erzsi, pe lângă a lui Reiter. Caracterizarea

²²⁰ Méliusz József, *Reiter Róbert sau o ipoteză a poeziei (Reiter Róbert avagy a költészet egy lehetősége)*, p. 253.

²²¹ Méliusz József, *ibidem*, p. 249.

liricii lui Reiter a oferit câteva puncte de pornire valorificabile într-o viitoare configurare mai detaliată a unei imagini a carierei lui Reiter – observațiile detaliate și-ar putea găsi locul într-un context mai larg. Papp Tibor leagă și diferențiază lirica lui Reiter de tendințele revistei *Ma*, și în special ale lui Kassák: „În mediul kassákian excesiv expresionist, între verbele și substantivele verbale educative și zgomotos mobilizatoare, versurile lui Reiter par elegiace, interiorizate, descriptive de stări. Dinamica speranței nu este atât de puternică la el ca la Kassák (și se afundă în disperare mult mai reținut decât maestrul)”.²²² Totodată, afirmația referitoare la modalitatea constructivă reiteriană, fără a recurge la termeni specializați, amintește de tipologia „poezie avangardistă abstractă”, formulată de Deréky Pál: „logica sa poetică diferă de a celorlalți – dirijează desfășurarea poeziei și succesiunea versurilor de parcă ar fi o reprezentatie teatrală. Lucrează cu întorsături neașteptate, venite din profunzime, dar sigur, ca unul care știe exact ce fel de logică se potrivește cel mai bine vocii sale reținute”.²²³

Această analiză concretizează cel mai inechivoc și starea de spirit dominantă a liricii lui Reiter. Deși lirica lui Reiter e capabilă să surprindă plenitudinea vieții și în stare de bravuri precum „bună creastă, mândră creastă-i râsul” sau „îi știu papucii de paie și-n suflet eternele gratii ale iubirii”, coordonatele fundamentale sunt totuși preponderent elegiace. Pe lângă această dispoziție, împrumută elemente discursive din diferite contexte și registre: „În corul de la *Ma*, Reiter Róbert este cel mai biblic, în multe poezii se poate evidenția această influență ei: se poate simți în vocabular, în asocieri și, în consecință, în structurarea ideilor. Cu siguranță, a întors de multe ori paginile *Bibliei* lui Károli Gáspár. [...] i se poate observa bine evoluția, simplificarea, limpezirea, repudierea manierismului de la *Ma*, și mai ales afirmarea înclinației sale elegiace”.²²⁴ Propriu îi este însă poetului modul cum manevrează această stare de spirit

²²² Papp Tibor, „Poeti uitați din anturajul lui Kassák” („Elfelejtett költők Kassák köréből”), în Szabó B. István (red.), *Valori necercetate din literatura maghiară (Feltáratlan értékek a magyar irodalomban)*, Editura ELTE-MTA, Budapesta, 1994.

²²³ Papp Tibor, ibidem, p. 254.

²²⁴ Papp Tibor, ibidem, p. 254-255.

dominantă: pe alocuri se poate decela clar în lirica sa acea ironie care temperează elegiacul.

Cu această remarcă se colaționează și imaginea despre Reiter schițată de Cornel Ungureanu pe baza volumului *Abends ankern die Augen*: în contextul literaturilor central-europene, el descifrează în lirica lui Reiter²²⁵ o concretizare particulară a idilei (de reținut: și Kassák folosește această categorie în sensul definit mai sus). Neîndoielnic, contextul ulterior al liricii de expresie germană întărește această alternativă de interpretare. Versurile citate însă, pe baza cărora Ungureanu ajunge la concluzia semnalată, așezate alături de poezia lui Déry Tibor, *Vaca cea mare*, nu sunt doar idilice, pur și simplu, ci semnifică, mai curând, o concretizare instantanee a contextului suprarealist oniric, cu câteva efecte alienante (de ex. „mierea dorului îndrăgostiților”):

Nor porumbac tu vietate cerească pură, acalmie
leagănă trupul tău de plută și tu plutești continuu
ești pierzanie pentru sufletul lui Dumnezeu, puzderie
de lumină, mierea dorului îndrăgostiților te măgulește
(*Cântecul-Tabala*)

Lirica lui Reiter Róbert se mișcă deci pe zone de graniță: e avangardistă, dar și idilică și/sau elegiacă, adyană, dar și kassákiană, *secession*, dar îmbinând și dadaism și constructivism. Pentru evaluarea precisă a caracteristicii și importanței sale, sunt necesare și alte cercetări.

²²⁵ V. Cornel Ungureanu, „Un senior al grupului *Ma*” – Robert Reiter, în *Mitteuropa periferiilor*, Editura Polirom, Iași, 2002, pp. 345–346.

CAPITOLUL VI

NIVELURILE ȘI PREMISELE AVANGARDEI ÎN POEZIA LUI BARTALIS JÁNOS

Paradoxurile imaginii lui Bartalis

Critica și istoricii literari au încercat să stabilească locul lui Bartalis János în istoria literară în raport cu două puncte de vedere fundamental exterioare. Spre nenorocul autorului, cele două perspective superficiale, au avut efecte contrarii pe parcursul mișcărilor canonizante și în bună parte au stins acele energii care (chiar și trecător) puteau să-i asigure un loc onorant în ierarhia poetică, dacă ar fi urmat un raționament de structurare literar-istorică. Aceste elemente contrarii sunt, pe de o parte, utilizarea versului liber fără rimă, iar pe de alta, evocarea frecventă în textele lui Bartalis a formei rurale, gospodărești de existență. De numele autorului s-a legat încă din perioada apariției primului său volum (în Transilvania, chiar și mai înainte) „cântarea” vieții apropiate de natură, acel topos sistemic care s-a fixat în receptare prin intermediul sintagmei „bucolicele cășeiene” sau „bucolice transilvane”, care a intrat în subtitlul celui de al treilea volum al lui Bartalis. Totodată, pe temeiul discursului său liric, de multe ori s-a pronunțat ori s-a scris calificativul „un Walt Whitman maghiar”. Numai că la imaginea lui Whitman se aglutina în conștiința publică modernizarea, celebrarea civilizației tehnice, personalitatea extravertită, care se arăta deschisă înspre semeni și când era un anonim. Astfel că, raportat la Bartalis, calificativul a suferit deseori corecții,

nuanțări. Aparent, din nuanțări a decurs caracterul suveran al universului poetic al lui Bartalis; în ultimă instanță însă, în receptarea lui Bartalis a devenit determinant acel paradox conform căruia, în vreme ce în privința discursului poetul este un „inovator” ce frânge continuitatea tradiției, tematic și ca personalitate poetul este un retractil, un autor atras de idilă și solitudine.

Ar fi superfluu să probăm că o asemenea atitudine în receptarea lui Bartalis (sau în relație cu alții, în istoria literară maghiară) se poate reduce la acele așteptări care asociau automat tipuri de discurs „adecvat” la anumite evenimente de viață, situații existențiale. (La lirică „urbană”, versificație liberă, imagistică asociativă etc., iar la lirica „rurală”, melodii cu structura canonică a strofei, de inspirație populară. Exemplele ar putea fi sporite din sfera „poeziei de dragoste”, a „liricii naturii”, a „liricii feminine” etc.). În cele ce urmează voi face o asemenea tentativă de redescoperire a specificului liricii lui Bartalis care va fi mai atentă la formele autoreflexive, și totodată și la acel context pe care-l reprezintă întreaga lirică a lui Bartalis pentru „poeziile cășeiene”.

Toposuri recurente în receptarea lui Bartalis

Bartalis János, începând cu 1926, de la prima întâlnire de la Brâncovenești, a fost membru al societății scriitorilor helikoniști. Raportat la acest fapt, e surprinzător cât de puține urme a lăsat în volumul socotit a fi cronică târzie a Societății, *Cutia de scrisori a Helikonului și a Societății de Artă din Transilvania*²²⁶ (*A Helikon és az Erdélyi Szépmíves Céh levelesládája*). Conform mărturiilor din procesele verbale de la Brâncovenești, János niciodată n-a luat cuvântul la întruniri, n-a luat parte la activitatea de organizare și redactare. De fiecare dată numele lui figurează numai în enumerări. Într-adevăr, s-a identificat cu rolul pe care viața literară i l-a hărăzit: cu rolul gospodarului retras în provincie – la fel cum a acceptat și denumirea – bucolice – pe care Kuncz Aladár a lipit-o

²²⁶ Editura Kriterion, vol. I-II, București, 1979.

poeziilor cășeiene.²²⁷ Din când în când, lua parte la serile de lectură ale Helikonului, din când în când îi ospăta pe scriitori cu vinul propriu la Cășeiu. Stabilirea sa în Ungaria, în 1933, și absența de aproape opt ani din viața literară transilvăneană n-a generat atâtea polemici ca plecarea lui Áprily Lajos sau a lui Makkai Sándor. Procesul verbal helikonist din 1936 sau cel din 1938, de exemplu, consemnează laconic doar că și Bartalis János, printre alți membri ai societății scriitorilor, „și-a motivat absența”.²²⁸

Receptarea poeziei lui Bartalis a primit un nou impuls la apariția culegerii în două volume din 1963, respectiv 1968, cu atât mai mult cu cât primirea autorilor primei generații *Forrás (Izvor)* a pus acut în discuție la vremea aceea chestiunea esenței și a funcției versificației libere. În acea perioadă Kántor Lajos scria despre el: „totuși nu putem afirma că forma artistică a lui Bartalis este constant modernă, nici în sensul că succesele sale în versul alb ar supraviețui în continuare, de exemplu, în poeziile cerebrale în vers alb ale tinerilor de astăzi. [...] Asociațiile lui Bartalis se mișcă întotdeauna în interiorul unui cerc precis stabilit, digresiunea e rară (în asemenea cazuri, și poemul e slab), și ceea ce-i esențial: asocierile sunt aproape întotdeauna conexiuni afective. Noua noastră lirică își fixează însă ca aspirație, în primul rând, dialectica asociațiilor de idei de extindere universală a lui József Attila”.²²⁹ Neîndoielnic, discursul liric cu marca lui Szilágyi Domokos sau Lászlóffy Aladár aparține unei alte paradigme poetice decât al lui Bartalis, însă și în anii '60 distincția se face cu aceeași aserțiune care repetă dihotomia asimilării poeziei dintre cele două războaie mondiale. „În sfârșit, s-o spunem:

²²⁷ János povestește într-un interviu: „nu eu le-am dat poeziilor mele genericul de bucolice, ci Kuncz Aladár. Și-n el a lucrat spiritul de redactor. A tipărit cu litere groase deasupra poeziilor: bucolice. Las' să se gândească oamenii ce-s alea”. „Izgonitul veșnicei revărsări”, în: Huszár Sándor, *La masa scriitorului. Dialoguri cu scriitori contemporani* („A végtelen áradás üzőttje”, în: Huszár Sándor: *Az író asztalánál. Beszélgetések kortárs írókkal*), Editura pentru Literatură, București, 1969.

²²⁸ Cf. și: *Cuția de scrisori a Helikonului și a Societății de Artă din Transilvania* (*A Helikon és az Erdélyi Szépmíves Céh levelesládája*). Marosi Ildikó (red.), Editura Kriterion, București, vol. II, 1979, p. 86, 196.

²²⁹ Kántor Lajos, „Secretul poeziei lui Bartalis” („A Bartalis-vers titka”). În: *Korunk: avangardă și specific popular* (*Korunk: avantgarde és népiség*), Editura Magvető, Budapesta, 1980, p. 337.

Bartalis János este, poate, cel mai instinctiv dintre poeții noștri – ceea ce, fiind vorba de un poet, înseamnă într-o măsură consistentă o recunoaștere.” – scrie Kántor.²³⁰ Acest raționament, începând cu prefața scrisă de N. Tessitori Nóra²³¹ la *Ah, trandafir sălbatic*, respectiv articolul lui Kosztolányi Dezső din 1927 din *Nyugat*, apare în diferite variante în receptare: „Acest tânăr secui, în solitudinea sa sărăcăcioasă de la Apața ori Cășeu, și-a scris într-adevăr strani-ile poeme numai la porunca sufletului, numai nevoia instinctivă de comunicare le-a lărgit, le-a scobit forma”.²³² Sau: „Spre deosebire de cei mai mulți poeți maghiari care folosesc versul alb, Bartalis nu atinge energia eliberatoare a formei libere prin desprinderea de modelele lirice și prin decepția provocată de degustarea tuturor posibilităților literare, ci printr-o meditație lăuntrică, *neafectată de cultură*, recunoscând intuitiv în noua direcție poetică posibilități de exprimare adecvate existenței sale. [...] El contemplă luncile cu ochiul țăranului, iar când vorbește despre întoarcerea acasă a tăietorilor de lemne, ne face să (re)simțim perfect frumusețea pădurilor virgine și savoarea *necunoscută* a vieții primitive tocmai prin frustețea formelor de exprimare. [...] În pictură și literatură, deopotrivă, e la mare modă imitarea arhaicului, dar cel ce-l citește pe Bartalis își dă seama pe loc că la el acest lucru izvorăște din inima, din viața, din concepția sa despre lume”²³³ – scrie Jancsó Elemér în compendiul de istoria poeziei din 1934 (subl.m., B.I.J.). Aceste comentarii subliniază, aproape fără excepție, austeritatea limbajului poetic și a viziunii despre lume a lui Bartalis, și totodată și acel mister, acea inaccesibilitate care dau poeticitate manifestărilor lui Bartalis. În același timp, simplitatea este „necunoscută”, căci este străveche și primitivă. Se repetă în argumentările criticilor metoda narativă pe care Edward Said o asociază cu textele orientaliștilor:

²³⁰ Kántor, ibidem, pp. 325-326.

²³¹ N. Tessitori Nóra: „Despre Bartalis de la douăzeci la treizeci și trei de ani” („A húszéves Bartalistól a harmincháromévesig”), în: *Bartalis János: „Ah, trandafir sălbatic”* (*Bartalis János: Hajh, rózsafa*), Societatea de Artă din Transilvania, Cluj, 1926, I-X.

²³² Kosztolányi Dezső, „Bartalis János”, rev. *Nyugat*, 1927, I, p. 835.

²³³ Jancsó Elemér, *Cincispezece ani de lirică maghiară în Transilvania (Az erdélyi magyar líra tizenöt éve)*, Editura Grafica, Cluj, 1934. [v. și în idem: *Contemporanii mei (Kortársaim)*, Editura Kriterion, București, 1976.

„Condiția fundamentală a orientalismului este formalismul, adică faptul că orientalistul, poet sau savant, exprimă, descrie și explică enigmele Orientului în interesul și pentru uzul Occidentului”.²³⁴

Acest mod de interpretare tipic modernistă valorizează fluxul nostalgiei față de principiul atotcuprinzător (pierdut în modernism), fără a crea totodată acea coordonată a valorii în care ea s-ar putea încadra, căci are o cunoaștere de sine care nu se poate concilia cu arhaicul, cu primitivul.

Receptarea poeziei lui Bartalis a fost strâns legată, deci, de un rol poetic, cel al tipului de poet „arhaic-instinctiv” pe care părea să-l legitimeze modul de viață de gospodar rural al lui Bartalis din anii '20. Numai că această imagine despre Bartalis pare problematică sub mai multe aspecte. În modul cel mai evident, din pricina reflectării în timp a amintitei forme existențiale. Kosztolányi și Jancsó greșesc deopotrivă când leagă poezia bartalisiană cu vers alb de Cășeu sau de principiul „teluric”. (Această eroare au repetat-o mulți alți critici, printre ei și Benedek Marcell.²³⁵) Această interpretare este eronată, pur și simplu, pentru că sumarul primului volum de poezii, apărut în 1926, era deja terminat în 1920 în procent de trei sferturi. E adevărat, totuși, că la apariția volumului, cu diploma de profesor în buzunar, poetul lucra deja de șase ani pe domeniul soției sale, trăia din veniturile realizate acolo, însă până atunci a fost citadin de la vârsta adolescenței, respectiv a fost atașat de medii civice: Brașov, Cluj, Târgu-Mureș, Budapesta, Karlsbad, Dej – până în 1920, și-a scris poeziile și notele de atelier în aceste locuri. Indiscutabil, titlul însuși al volumului editat de Societatea de Artă din Transilvania a fost în măsură să-i inducă în eroare pe critici. Poezia melodioasă care dă titlul nu este în mod special caracteristică operei lui Bartalis, dar a creat în jurul *Scrisorilor din Karlsbad* (*Karlsbadi levelek*) sau a ciclului *Regi* (*Királyok*) un

²³⁴ Edward Said, „Orientalism”, revista *Helikon*, nr. 4 (445)/1996. Virginás Andrea evidențiază mutații asemănătoare pe marginea receptării lui Bodor Ádám în studiul „Scoică, Columbia, eclectic” („Kagyló, Kolumbia, kevert”). In: Gábor Csilla-Selyem Zsuzsa (red.): *Pietate, cult, respingere* (*Kegyesség kultusz, távolítás*), Scientia, Cluj, 2002, pp. 281–306.

²³⁵ „Primul poet maghiar care a început să scrie în vers liber, atunci încă nici nu auzise de Walt Whitman: după primul război mondial, era gospodar la Cășeu de Jos” – scrie Benedek Marcell, v. *Cartea culturii literare*. Budapesta, 1947, p. 38.

asemenea context în care valorile lor intime n-au reușit să răzbată în prim-plan.

Ar fi o simplificare excesivă să „explicăm” vreuna dintre formele de discurs ale lui Bartalis din perspectiva unui mod de existență – fie cel rural, fie (în cazul poeziilor timpurii din volum) cel citadin. Dacă dorim să ne apropiem mai mult de surprinderea specificului acestui discurs poetic, nu trebuie să pornim de la forma existențială (deoarece discursul respectiv poate comunica, cel mult, ceva diferit, nou despre forma de viață, și nu invers), ci de la universul textual care încadrează poeziile în vers liber ale lui Bartalis.

Contextul debutului poetic

În 1972, Bartalis a publicat amintirile sale biografice sub titlul *Cel ce am fost*. Volumul, care rezumă perioada biografică de dinainte de stabilirea la Cășeu, a facilitat încă de atunci reexaminarea imaginii lui Bartalis, ce părea să se cimenteze de-a lungul mai multor decenii. Reevaluarea a fost finalizată doar parțial de acele recenzii ale lui Sóni Pál, care în acea perioadă a analizat în monografia sa dedicată curentelor avangardiste structurile înrudite cu avangarda din poezia în vers alb a lui Bartalis.²³⁶ Totodată, acea propoziție pe care Sóni o formulează în legătură cu traseul biografic, se poate extrapola asupra operei înseși: „Scrierea autobiografică a lui Bartalis se poate caracteriza mai cu seamă prin aceea că protagonistul se situează etern la întretăierea drumurilor și că la intersecția aceasta își construiește o lume aparte”.²³⁷ Poeziile lui Bartalis se înscriu într-un fel de intercalare, iar această alternanță nu-i decât emblema evidentă a aceluși „paradox” al (in)adecvării formale pe care l-am semnalat în legătură cu receptarea. De fapt, poezia lui Bartalis se poate localiza în zonele de graniță ale multiplelor schimbări de paradigmă lirică petrecute în prima jumătate a secolului, și care, firește, se și dislocă din poziția inițială, cum și discursurile colegilor mai tineri ori mai vârstnici – Kosztolányi, Szabó Lőrinc, József Attila,

²³⁶ V. și: Sóni Pál, *Radiația avangardei (Avantgarde-sugárzás)*.

²³⁷ Sóni Pál, „Bartalis János”, p. 178, în: *Profluri de scriitori (Írói arcélek)*, Editura Kriterion, București, 1981.

Illyés Gyula – se adaptează la sfera de influență a estetismului, a avangardismului și a modernismului târziu, obiectivist.

Este deosebit de incitantă în poeziile lui Bartalis acea reconstrucție ulterioară a ambianței și a contextului prozodic pe care le schițează scrierea autobiografică. După terminarea școlii laice din Satu Lung, Bartalis ajunge la Cluj și este marcat în anii studiilor de la școala normală pedagogică de primele revelații literare răscolitoare. Îl captivează dramele ibseniene, care vor deveni primele exemplare ale bibliotecii personale.²³⁸ Sub imperiul impresiilor produse de Maeterlinck și Ibsen, este obsedat de gândul scrierii unor drame, schițează conștient, pas cu pas, acel rol care i se potrivește artistului din anii '10: „Aveam douăzeci de ani. Purtam o tunsoare lungă, de artist, pălărie cu boruri largi, dovedind și prin aspectul exterior că sunt mai mult și altfel decât oamenii obișnuiți”.²³⁹ La vremea aceea, îndată după terminarea școlii normale pedagogice, lucra ca diurnist în sectorul alimentar al clinicilor clujene. Împreună cu prietenul său, Sükösd Ferenc, poetul avangardist care ulterior va publica frecvent în revista literară *Magyar Írás (Scrisul maghiar)* din Budapesta, încearcă să intuiască, prin răsfoirea ocazională a revistelor *Nyugat*, respectiv *Ziarul de Duminică*, evoluția poeziei maghiare. De această perioadă, prima jumătate a anului 1914, se leagă nu numai poezii precum foarte mult amintitele 154x28 ori *Întoarcerea tăietorilor de lemne de la pădure (Az erdőről hazatérő favágók)*, ci și o dramă ce pare (pe baza reconstituirii) de orientare *secession*, *Trandafirul lui Șaron (Sáron rózsája)*, al cărei manuscris Bartalis îl încredințează lui Janovics Jenő, directorul teatrului clujean, cu credulitatea începătorilor. Janovics nici n-a citit, probabil, piesa care se joacă în locuri simbolice (pe cel mai înalt pisc al lumii, pe malul mării agitate etc.), în schimb Bartalis, în așteptarea răspunsului, a scris un număr îndestulător de poezii pentru un volum mai subțirel.

Deci, drept prim context pentru textele timpurii descoperim drama și poezia de factură *secession*. Poeziile din acea perioadă ale lui Bartalis creează un amalgam personal între o extremă intensitate

²³⁸ V. Bartalis János, *Cel ce am fost (Az, aki én voltam)*, Editura Kriterion, București, 1972, p. 49.

²³⁹ Bartalis, *Ibidem*, p. 63.

emoțională și depoetizare, însă gesturile de dedublare, distante ale poeziilor timpurii ale lui Füst Milán, de exemplu, nu sunt caracteristice acestor texte – în *Întoarcerea tăietorilor de lemne de la pădure* spune nemediat, la persoana întâi singular:

Mi se lărgeste sufletul.

Aspir cu plămânii plini mireasma proaspătă a primăverii.

Mi-e capul năuc, sângele pulsează neliniștit.

Dacă am putea vorbi despre vreo obiectivare a discursului, aceea se poate lega, înainte de toate, de depoetizare, și nu-i vorba, în fapt, de în-depărtarea receptorului, ci de respingerea tradiției poeziei maghiare, împreună cu care, în prima etapă, se îndepărtează și receptorul, firește, datorită orizontului său de așteptare. Numai că depoetizarea este chiar unul din instrumentele apropierei, ale ne-medierii, iar receptarea a și semnalat pe termen lung această trăsătură a poeziei lui Bartalis.

Rolurile de atunci, pe care eul liric le și concretizează uneori, se pot interpreta, în parte, ca structuri autoreflexive. Mai multe poezii ale lui Bartalis experimentează cu asemenea descrieri care, prin uscăciunea lor și prin banalitatea lucrurilor, a situațiilor de viață descrise, largesc limitele „poeticității”. Un punct de vedere constatatator domină aceste texte (aceasta se referă și la una dintre poeziile cele mai reușite în structura ei fundamentală și una dintre cele mai citate poezii a lui Bartalis, *Dar altfel e liniște*), contemplația, neimplicarea par determinante. Uneori, această atitudine se și extrapolează, precum în poezia *A fi jandarm*. Aici, în plin miezul tumultului de la bălci, prezența contemplatorului este dublată:

Doar polițistul stă în mijlocul excitatei stări de spirit
cu calmă demnitate stă-n mijlocul drumului.

.....
Mie-mi place grozav de mult această contemplare mută.

Un fel de excitație stranie gonește pe șira spinării
la vederea unei astfel de vieți.

Să trăiești în mijlocul drumului cu dorință mută,
avidă, reprimată –

Poziția contemplatoare (la care ultima propoziție citată alături concomitent, neașteptat, și o valoare modală), până la observarea jandarmului, determină de fapt și discursul naratorului: în forfota târgului, subiectul liric ia în evidență și înregistrează figurile. Figura jandarmului urmărește ca, printr-o ieșire din sine, să identifice acest mod de raportare și astfel să reflecteze și asupra propriului discurs și a poziției sale de până atunci.

Un alt rol recurent în poeziile lui Bartalis din acest timp e cel al copilului. Acest rol se poate pune în relație, firește, cu ideea care revine frecvent în receptare, anume că poeziile lui Bartalis portretizează de multe ori un subiect „novice” în raport cu lumea, ceea ce împrumută prospețime unghiului de perspectivă al poeziilor. Totodată, este evidentă în aceste poezii parafrizarea lui Kosztolányi, căci *Vaporul băiețelului vesel*, respectiv *Dar altfel e liniște*, se pot lega de puternice emoții produse de Kosztolányi; prima poezie fiindu-i dedicată de Bartalis. În poeziile din *Lamentațiile băiețelului necăjit* (*A szegény kisgyermek panasza*), la vremea aceea Bartalis a devenit atent la „căldura lăuntrică și spontaneitate”, respectiv la notele de inedit, la asociațiile surprinzătoare.²⁴⁰

Gândindu-se la soarta viitoare a poeziilor, care puteau alcătui o plachetă subțire, în Bartalis se cristalizează tot mai mult – văzând și lipsa de ecou după drama înmănată lui Janovics – decizia de a renunța să-și valorifice poeziile la Cluj, și să atragă atenția asupra sa în centrul vieții literare de atunci, la Pesta. De aceea îi și trimite poeziile scrise până atunci lui Kosztolányi, ca adresă scriind pe plic doar atât: „Kosztolányi Dezső, poet, Budapesta”. Răspunsul sosește la Cluj după numai două zile, în 23 mai 1914. Din scrisoarea de răspuns a lui Kosztolányi se poate descifra, în primul rând, interesul și încurajarea reținută. Nu apreciază peste măsură materialul liric trimis, dar îi promite tânărului necunoscut că va arăta poeziile unor redactori și-l stimulează pe Bartalis să publice, înaintea apariției în volum, în reviste. Cele câteva rânduri care conțin și aprecieri îi oferă lui Bartalis energie, motivație îndestulătoare pe câțiva ani ca să continue să scrie: „Contururile personalității par a se ivi deja. Două poezii: *Meditație* și bizar-plăcuta *154x28* sunt cele mai bune,

²⁴⁰ Bartalis, *Ibidem*, p. 66.

mai realizate, mai personale. Dați-mi voie să vă atrag atenția asupra acestui lucru. Particularitățile individuale le observă alții, doar în oglindă ne putem vedea pe noi înșine. Însă aș vrea să știu cine sunteți Dumneavoastră, cu ce vă ocupați, câți ani aveți, ce scrieți? etc. etc.”.²⁴¹ De emoția acestui nou avânt își leagă Bartalis și scrierea primei poezii publicate. Rolul copilului în *Vaporul băiețelului vesel* e un fel de fuziune Kosztolányi-Ady: prin atmosferă, poezia nu evocă într-atât ciclul lui Kosztolányi, cât mai ales o parafrază puțin parodică a poeziei lui Ady, *Umblu pe ape noi* – prin chiar consecința înclinării balanței spre rolul copilului:

Ia să vedem, băiețel vesel, ce știi?

Ai vâslit pe marile ape, dar barca ta

de la bun început s-a împotmolit.

.....

Acum nu știu ce va fi mai departe.

Doar că omul acela uriaș a coborât la vâslăș

și, îndreptându-l, l-a împins îndrăzneț,

ca strălucitor să plutească peste ape.

Acum nu știu ce va fi mai departe.

Poate numai a ieșit la iveală că acel colosal nimeni

nu știa să vâslească.

De la energicul elan, barca, pierzându-și direcția,

într-un viraj larg, s-a izbit într-o parte de mal.

Dar acum e totuna!

Dar totuși năvalnic s-a dezlănțuit peisajul

și aerul a devenit de sute de ori mai amețitor.

Și devenind clopot, fiecă floare mărunță

de o mie de ori mai tare vestea neîntrerupt

în largul lumii acest triumf fără egal.

Poezia apare în iunie 1914, în *Újság (Ziarul)* din Cluj, până la publicările din *Nyugat* aceasta fiind singura poezie tipărită a lui Bartalis. Textele acestei perioade continuă, în parte, discursul depotizant, constatat, în parte anulează așteptările, experimentează

²⁴¹ Citat de Bartalis, *Ibidem*, p. 67.

cu imagini și alternanțe grotești. În propozițiile descriptive, se intercalează din când în când și imagini care se pot interpreta simbolic, însă inițierea sensului simbolic este imediat împiedicată de propoziția următoare:

– El vine, plutește visul, ca să-și împlinească promisiunea.

Venind direct spre mine,

din negură s-a ivit un câine de-un rar-straniu alb.

Eu am chiuit beat de bucurie. În paguba mea însă,

căci el, speriat de acest sunet bizar,

a zbughit-o val-vârtej.

(*Un câine de un rar-straniu alb*)

„Câinele de-un rar-straniu alb” este, de fapt, un simbol grotesc, nu dispune de un spațiu de conotație stabil, numai așteptarea care se proiectează asupra lui, precum și analogia imagistică străluminată („berbec îndesat, cu lungă lână albă”) de la finalul poeziei îl situează într-un sistem de relații simbolice cu încărcătură cu valoare biblică. Totodată, accentuarea prezenței corporale a câinelui, manifestarea concretă a naturii sale de carne-sânge („a zbughit-o val-vârtej”) șubrezez interpretarea simbolică prin reflexivitatea discursului.

Într-un mod asemănător celui de mai sus, lipsa unei referințe simbolice precise caracterizează imaginea infuzată în poezia intitulată *Dar altfel e liniște* („Doar o căruță mirifică a pornit pe vârful muntelui/ până la brâu dric cuprinsă de foc ”) sau capricioasele interferențe imagistice din *Iată, eu am vorbit* („Pornește un rug de aur și visul își ia zborul./ Pornește un rug de aur și un grumaz bronzat/ dispare din fața ochilor”). În întregul lor, poeziile de început ale lui Bartalis, din 1914, se pot încadra în spațiul „prozei ritmice” al *secession*-ului maghiar, care se poate urmări retroactiv până la Czóbel Minka. Cerințele decorativismului accentuat pe alocuri sau vocabularul tematic contemporan caracteristic (moarte, mare agitată etc.), Bartalis le completează prin recurgera la depoetizare și la elemente grotești, conturând o variantă singulară a poeziei maghiare cu versificație liberă chiar înainte de 1914. Cu aceasta ajunge în zona de graniță a *secession*-ului, acolo unde Bori Imre caută

premisele poeziei avangardiste și unde derulările suprapuse ale modernității îngreunează delimitarea dintre tendințele literare: „cu explozia avangardei maghiare și în paralel, aproape concomitent, în fond, cu cea de la *Nyugat*, s-a derulat o altă revoluție de înnoire poetică, de la care poezia maghiară modernă (dar nu și gustul poetic!) a suferit influențe hotărâtoare. Conștiința colectivă nici nu o fixase încă bine pe prima, și deja a izbucnit o tendință nouă, care nega concepția poetică «nyugatistă», insista pe schimbarea și remanierea radicală a imaginii și a gândirii în imagini, a tradițiilor ritmice ale poeziei maghiare. Pentru că remanierea viziunii asupra lumii și a comportamentului avea deja și corespondent într-un model poetic: poezia cu versificație liberă, care s-a echivalat în conștiința publică, deloc întâmplător, cu însăși poezia avangardistă”.²⁴²

Apariția expresionismului în lirica lui Bartalis

După izbucnirea primului război mondial, accentele poeziei lui Bartalis se redistribuie vizibil. Pe baza unui raționament dintr-un articol al lui Szentimrei Jenő, istoria literară transilvăneană e înclinată să lege însăși apariția versificației libere în Transilvania de experiența afectivă provocată de război. În articolul *Poeți noi, forme noi, viață nouă*, Szentimrei pune în legătură ororile războiului și noul fel de discurs al poeziilor care le tematizează; în ceea ce-l privește pe Szentimrei, merită să mai revenim la raționamentul articolului.

Am putut observa, discursul liric nerimat a apărut mai devreme la Bartalis. În timpul războiului, în lirica sa se metamorfozează mai ales universul imagistic. În locul trăirilor fundamentale stabile ale existenței legate de un spațiu dat, universul poetic devine instabil, imprevizibil. Baza contextului secesionist vehicula deja asocierile morbide, posibilitatea reprezentării morții apropiate, însă în 1914 în aceste poezii apărea doar cu intermitențe efortul de conversiune estetică a acestor aspecte. De exemplu, *Cântece de moarte* (*Halál-dalok*), scrise în martie-aprilie 1914, vorbeau

²⁴² Bori Imre, *De la secesion la dada* (*A szecessziótól a dadáig*), p. 117.

despre moarte prin recurgerea la toposul ispititor al diabolicului, în limbajul prozaic al dramelor stilizate de la cumpăna veacurilor. În poeziile din 1915, se întărește rolul structurator al imaginilor grotești, iar reestetizarea, când apare (ca în poezia în care soldații sunt înfățișați ca regi, de pildă), devine o modalitate mai degrabă ironică. Totodată, mobilizarea pentru război l-a dislocat pe Bartalis din acel univers literar în care l-a „socializat” institutul pedagogic din Cluj și activitatea de funcționar. În scrierea autobiografică zăbovește pe larg asupra structurării programului cotidian de pregătire pentru viața de front la școala de ofițeri din Târgu Mureș înainte de plecarea pe câmpul de luptă – între dormitul pe jos, înghesuiți în încăperi neîncălzite, alarme nocturne, întreținerea armelor și a echipamentului, materiale teoretice de studiu, respectiv frecventarea bibliotecii: „viața mea adevărată se împlinea după-amiază, între șase și nouă. De cum scăpăm din cazarmă, mă grăbeam spre biblioteca din Palatul Culturii. [...] Voiam să citesc totul, fără alege-re, tot ce-mi cădea în mâini sau se putea găsi în bibliotecă. Nu am condiții ca să scriu poezii, timpul și starea nu-mi permit decât așternerea câtorva rânduri de jurnal – mă consolam”.²⁴³ Îi citește pe Oscar Wilde, Turgheniev, Hauptmann, Flaubert, Dostoievski. Cu certitudine, aceste lecturi și sentimentul de provizorat, împreună, dislocă universul textual al lui Bartalis și-l apropie de discursul liric expresionist în expansiune la timpul respectiv. Însemnările din această perioadă, la care face referire Bartalis, fac dovada înmulțirii tot mai accentuate a unor asemenea pasaje ideatice apropiate de expresionism, situabile undeva între zona poeticului și a notelor de jurnal. Merită să insistăm mai îndelung asupra acestor texte, căci aruncă lumină asupra concepției literare care s-a modelat în hiatul poetic de o jumătate de an de dinaintea ciclului *Regi (Királyok)*:

„Întotdeauna m-am străduit să scriu o invocație frumoasă către cineva – nu mi-a reușit. Acum deja știu, toată viața mea se va consuma în aceea că-mi doresc să scriu o rugă, o mare, nesfârșită invocație de aur. Către cine?... Către Pământ? Către Dumnezeu? Către stele? Către iubită? [...] Mai am o jumătate de oră până la închidere, scriu câteva rânduri. Vreau să spun că dacă cineva ar fi

²⁴³ Bartalis, *Cel ce am fost (Az, aki én voltam)*, pp. 84-85.

capabil să-și noteze fiecare gând, în învălmășeala lor haotică, așa cum apar, s-ar naște cea mai interesantă, mai captivantă, mai sinceră operă. [...] Oamenii vorbesc într-o limbă străină, de neînțeles, strigă, înjură. Cai fără stăpâni, vite transpirate, aburite, umblă de capul lor. Se aude în ceață zborul ciorilor ciumate. Și-n întuneric, de pretutindeni pornesc morții însângerați și umblă haotic pe câmp... O, Lume! O, Umanitate! O, Pământ! [...] Măine părăsim acest oraș. O, Târgu Mureș! Vei deveni cândva un oraș frumos. O verde, feerică grădină a zânelor. Azi însă doar trei lucruri consemnez despre tine. E prea mult asfaltul (Drumurile asfaltate se duc până pe câmp). Sunt prea multe măcelăriile (în fiecare a treia casă se vinde carne). Și prea puține cutiile poștale (Trebuie să mergi o jumătate de oră până dai de una).”²⁴⁴

De la invocațiile expresioniste caracteristice, până la analogiile genului („o mare, nesfârșită invocație de aur”), aceste texte se pot conecta prin mai multe puncte la curentul aflat atunci în derulare în spațiul limbii maghiare. Totodată, față de soluțiile poeziilor anterioare ale lui Bartalis, se poate evidenția și o continuitate structural-conceptuală, de exemplu, în propozițiile care înregistrează concentrat specificul Târgu Mureșului, cărora asociațiile neașteptate, pe de o parte, și comentariile din paranteze, pe de altă parte, le împrumută un iz ușor ironic. Cu imaginea „cântătoarei grădini a zânelor”, apare tot aici și acel tip de construcție „azi încă – mâine deja” („mâine deja – azi încă”, mai exact), care este una dintre componentele fundamentale ale poeziei expresioniste contemporane.

Deréky Pál înfățișează poezia expresionistă ca pe un fel de tranziție spre literatura avangardistă, căci el stabilește, în cartea sa, epicentrul literaturii avangardiste în disocierea eului și în textele care utilizează o simbolistică particulară, diferită de cea iconică. În expresionism, „structura tradițională, de fapt, încă se păstrează (căci înșiruirea expresionistă sau principiul compozițional al alăturării încă este decelabil la o primă examinare, numai că slăbește, se clatină, scârțâie; se păstrează și narațiunea sau descrierea, chiar dacă devin «bizare», lipsite de armonie. Textul este împestrit de exclamații, interjecții, vulgarități, obscenități, sau de inserții

²⁴⁴ Bartalis, *Ibidem*, pp. 86-89.

contrastându-se cu coloratura emoțională a textului. [...] Poezia expresionistă nu reclamă suprimarea radicală a eului poetic, și asimilarea în operă; mai mult, nu recurge cu plăcere la acest procedeu (alege, mai curând, vreuna din formele eului colectiv)”.²⁴⁵ În măsura în care plasăm în sfera expresionismului ciclul de poeme *Regi* al lui Bartalis, poate constitui un apendice incitant pentru receptare faptul că în 1942, în volumul antologic *Binecuvântarea câmpiilor*, o parte însemnată a acestor poezii n-a fost inclusă (printre ele, cea care dă titlul ciclului, *Regi*, din 1915, *Ciori*, respectiv *Plâng soldații*). Vizibil, cenzura din timpul celui de al doilea război mondial n-a permis „bizarul”, „dizarmonicul”, nici măcar raportat la război – sau mai ales în relație cu războiul.

Zeflemeaua, ironia nu-i sunt străine expresionismului, și obține acest efect cu ajutorul unor instrumente retorice simple, de fapt: prin enumerări, interferarea diferitelor dimensiuni spațiale, sfere de valori: „enumerarea alături lucruri situate la distanță unele de altele sau aflate în contradicție unele față de celelalte (anulându-și, astfel, reciproc efectul). Climatul persiflant și ironic astfel creat este deosebit de favorabil pentru evocarea sfârșitului lumii. [...] Atmosfera sfârșitului lumii se formulează în expresionismul timpuriu ca o stare de așteptare înfrigurată, pe când de la dezlănțuirea războiului dobândește tonul spaimei și al disperării”.²⁴⁶ Poeziile din 1915 ale lui Bartalis nu transmit atât de acut teama și disperarea, iar atitudinal mai păstrează ceva din registrul constatativ al versurilor libere anterioare. Asociațiile sunt, în același timp, mai îndrăznețe decât anterior, autorul încalcă tabu-uri poetice sau chiar morale când, prin obiectivitatea comunicării, fixează o situație nouă, amorală conform preceptelor de până atunci:

Deasupra, cerul trece spre galben. În nuanța galbenă parcă
s-ar ascunde frigul. E atât de rece galbenul acesta, atât de
straniu.

Și urinatul bieților mei soldați lasă urme galbene în zăpada
ca un burete mare, spongios, călcat de picioare.

²⁴⁵ Derék Pál, *Poezii turnului de beton armat (A vasbetontorony költői)*, p. 47.

²⁴⁶ Derék, *Ibidem*, pp. 47-48.

Au înghețat bucățile de burete. Oare care dintre oamenii mei le-au urinat? Fiecare are altă și altă formă.

Câte chipuri, câte desene galbene, petice, câți soldați palizi, răgușiți, tușind. O, voi, soldați frumoși, zgribuliți,

bolnavi,

regi mândri, pișăcioși. Țin arma în mână, mângâi mânerul sabiei. Sunt pregătit să ucid.

(Regi)

Regi se poate conexează la acea linie a liricii maghiare de avangardă care subminează discursurile estetizante cu imagini ce se raclează la „inferior”-ul material-corporal. Aici se accentuează mai ales acele părți ale corpului care aproape „excesc”, ies în afară din structura proprie, închisă (pentru clasicism) a corpului, sunt deschise spre lume, „se amestecă” cu elementele lumii exterioare.²⁴⁷ Acest mod de reprezentare – despre care am vorbit deja – se angrenează la mecanismul de efect al râsului, al ironiei, al persiflării, creează contraste insolubile („soldați frumoși, zgribuliți, bolnavi, regi mândri, pișăcioși”). Și sfera corporală și cea spiritual/simbolică se întrepătrund, producând un efect parodic. Calitățile pe care cultura, în general, le arată ca incommensurabile (suferință, bucurie), în poezia lui Bartalis apar cuantificate, corporalizate. De parcă suma matematică a suferințelor ar apărea în mod grotesc în imaginea de mai jos:

Plângeți deci, sau râdeți.

După război, un francez vrea să-și facă burlane
din țevi de tun, ca să dirijeze potopul de lacrimi.

Alegerea aleatorie a imaginilor, alăturarea sferelor abstracte și concrete în această parte a poeziei produce impresia unei viziuni hiperbolice proiectată dintr-un eu hiperbolizat. Câțiva ani mai târziu, Dienes László își inițiază de aici deducțiile raționamentului

²⁴⁷ Pentru reprezentarea corporală grotescă, v. Mihail Bahtin: *Arta lui François Rabelais în cultura populară a Evului Mediu și a Renașterii* (*François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*). Pentru expunerea detaliată raportată la avangardă, v. infra., capitolul intitulat *Componentele unei viziuni despre lume. Cultura râsului și literatura maghiară de avangardă timpurie*.

cu privire la specificul expresionismului: „lumea ce se întinde în afară, în infinita diversitate a naturii, în punctul spațial al conștiinței noastre, apare în toată integralitatea ei”.²⁴⁸ În același timp, eul aproape că se diseminează în diversitate. Acest segment al poeziei începe astfel: „Am bătut toate străzile”. În cele ce urmează, elementele imagistice scoase în evidență nu mai pot fi legate de un punct de vedere unic, fix; prin decupări tăioase, diverse unități poetice ajung unele lângă altele:

Oamenii sunt stropiți cu var, fețele se umplu de var.
 Omenirea lăstărește, albă. Copiii încărunțesc,
 precum creștetul pădurilor.
 Bruma a pișcat vârful pomilor. Sunt mai frumoase femeile
 ai căror bărbați sunt plecați la război.
 Pe stradă vânzătorii de ziare strigă că Viața arc
 o iubită desfrânată.
 Moartea a intrat în concurență cu viața.

Poeziile lui Bartalis datând din această perioadă vor apărea abia în preajma anului 1920 în *Napkelet*, al doilea poem al ciclului *Regi, Corbi*, e răsplătit și cu un premiu la concursul revistei. În privința universului imagistic șocant, cel din urmă ne amintește de poeziile secesioniste de la trecerea veacurilor, însă tihna, enumerările detaliate, respectiv alternanțele bruște care se ivesc și aici, apropie textul de expresionism.

Ca pe-un porc pe la noi, voi ucide un soldat străin
 cu ochi frumoși, calzi. Va muri frumosul, străinul suflet,
 În aer plutește mirosul sângelui cald, aburind.
 Corbii vor sfărteca burta frumosului mort.
 Îi vor smulge inima.

.....
 Și aceste animale ciumate se vor așeza, își vor lăsa găinațul
 pe inima mortului frumos, străin.

²⁴⁸ Dienes László, „Concepția expresionistă” („Az expresszionizmus világnézete”), p. 57, în: *Ană și concepție (Művészet és világnézete)*, Institutul pentru Artă, tipografie și publicații, Cluj, 1925.

Dumnezeule! – într-o odaie, fotografia cade de pe perete,
ușa se deschide de la sine.

Verigheta alunecă de pe degetul femeii.

Receptarea futurismului de către literatura maghiară în anii 1910 a fost unitară sub aspectul că a considerat inacceptabilă apologia marinettiană a violenței și a războiului. În scrierile lor despre futurismul italian, Kosztolányi și Kassák au subliniat deopotrivă acest aspect. Accentele futuriste ale poeziilor sale timpurii, Kassák „le-a montat” în structuri de orientare anti-Marinetti. Interzicerea în 1917 a revistei *A Tett* se poate atribui, în ultimă instanță, atitudinii/poziției antirăzboinice a autorilor avangardiști maghiari. Nu-i surprinzător deci că pentru Kassák Lajos s-au dovedit memorabile poeziile lui Bartalis, citate mai sus; era capabil și după trecerea anilor să evoce efectul pe care l-au avut asupra sa. O atenție deosebită merită însă modul în care a făcut cunoștință Kassák cu aceste poezii, întrucât multă vreme încă nu le putea citi în ediție tipărită.

Tăioasele impresii de front ale lui Bartalis se leagă, concret, de 1915, de pădurea Zubovic, unde a luat parte, în calitate de cadet, la un atac de înaintare-retragere caracteristic războiului pozițional de atunci. Mai mulți camarazi au fost împușcați lângă el, el însuși a fost constrâns să aștepte într-un adăpost improvizat, până a reușit să se furișeze sub vâlul întunericului înapoi la pozițiile frontului propriu. Face colecist, e cuprins de febră – în etapa următoare a războiului fiind nevoit să se trateze în spitale, sanatorii. În convalescență se află la Cluj și Brașov, apoi e trimis la tratament post-terapeutic la Karlsbad. Astfel, trecând prin Pesta, i se ivește, în sfârșit, ocazia de a-l cunoaște și personal pe Kosztolányi. Atunci, Kosztolányi i-l recomandă pe Whitman și-i solicită poezii noi, spunându-i că izbucnirea războiului a împiedicat publicarea celor anterioare. Astfel, Bartalis îi trimite piesele deja terminate ale ciclului *Regi*. Aceste poezii – și cele anterioare – vor exercita o puternică influență asupra lui Kassák, fără ca Bartalis să aibă cunoștință despre acest lucru. Kassák reconstituie întâlnirea sa cu poeziile lui Bartalis în numărul din 21 septembrie 1922 al ziarului *Știrea Maghiară* din Viena (*Bécsi Magyar Újság*). Într-o scrisoare neașteptată Kosztolányi îi semnalează că a primit de la un tânăr

din provincie poezii de-o factură care nu se află prea aproape de universul său, dar îl consideră talentat pe autorul lor. Le recomandă atenției lui Kassák și-i dă de știre că-i va trimite în scurt timp manuscrisele. Între timp, poeziile îi sunt cerute de Osvát Ernő, redactorul revistei *Nyugat*, astfel Kassák intră în posesia lor numai prin intermediul lui Osvát: „În strâmta sa cameră umplută de fumul pipei, Osvát Ernő mi-a citit cu voce tare întregul teanc. Am ascultat vreo cincizeci de poezii într-o lectură neîntreruptă, Osvát a răgușit până la dogire, iar în mine, dincolo de orice pizmă de redactor, s-au prăbușit culisele bunei cuviințe și m-am entuziasmat cum de puține ori în fața unor scrieri și am simțit că vocea încoloră, nemaleabilă a lui Osvát mă călăuzește undeva, către un om care, și în mizeria războiului, înflorește plin de vigoare, care scrie poezii și care-n aceste poezii s-a difuzat pe sine ca lumină – și forță pârjolitoare. [...] De poezii, ca fragmente, abia dacă-mi amintesc, dar și azi răsună în mine încărcătura de forță și simțire a întregului, ca o orchestră abisală”.²⁴⁹ Poezia pe care o evocă ulterior Kassák este, neîndoielnic, prima parte din *Regi*, cu o mică abatere de transcriere – Kassák resemnifică imaginea „buretelui galben, călcat de picioare”: „Singura imagine care e vie încă în fața mea: rătăciți, soldații extenuați străbat un fel de câmpie hibernală, și acești oameni bătuți de soartă, amintindu-și de copilărie, își scriu cu urină în zăpadă, cu litere mari, sinuoase, numele. Și merg, și rătăcesc în continuare. [...] Dintre poezii, mai multe au apărut în *Nyugat*, firește, cele mai «șlefuite», mai sensibile și mai slăbuțe. Publicul a primit un stihuitor galant în locul poetului cu verb pietros și onctuos. Pe acest tânăr poet îl cheamă Bartalis János”.²⁵⁰

Indiscutabil, Kassák are dreptate când îi reproșează lui Osvát că n-a publicat în *Nyugat* cele mai rezistente, mai caracteristice poezii ale lui Bartalis. Însuși Bartalis a fost nemulțumit de selecția redactorului, când în numărul din 15 noiembrie 1916 au apărut poeziile *Dialog* și *Va veni El*. Ar fi considerat un start mult mai reușit aparițiile din 1917 (*Dar altfel e liniște, Să fii jandarm, 154x28* etc.), la apariția acestora a simțit cu adevărat că s-a produs debutul său literar. Considerațiile sunt susținute și de faptul că în 1918 *Nyugat*

²⁴⁹ Citat de Bartalis János: *Cel ce am fost (Az, aki én voltam)*, pp. 134–135.

²⁵⁰ *Ibidem*.

încă publică din teancul de poezii mai vechi; *Dimineată* și *Nu știu* fac parte dintre primele poezii ale lui Bartalis, și sunt caracterizate de un limbaj sensibil, *secession*. În acest sens, pot fi considerate un „regres”, chiar și față de *154x28* ori *Dar altfel e liniște*. În orice caz, aparițiile în *Nyugat* au rămas memorabile timp îndelungat pentru cititorii de poezie. Pentru tânărul Reiter Róbert, poeziile timpurii ale lui Bartalis s-au dovedit a fi la fel de hotărâtoare²⁵¹ ca și pentru Babits Mihály ori Móricz Zsigmond care, la întâlnirea personală, îl întâmpină în tovărășia lor cu primul vers din *154x28*, cu exclamația „Nu te întrista, Bartalis!”.

Astfel, între Bartalis și redactorii revistelor maghiare de avangardă nu s-a realizat o comunicare directă. Chiar dacă până în 1919, prezența discursului expresionist este tot mai accentuată în poeziile lui Bartalis, Kassák și Bartalis „s-au ocolit reciproc”. În amintirile sale, Bartalis comentează astfel acest segment al întâmplărilor vieții: „n-am căutat contactul cu Kassák. Eram fericit că poeziile mele apar în *Nyugat*, această revistă de prestigiu. Și-n anii ulteriori?... În perioada 1919, când cealaltă revistă a sa, *Ma*, a înflorit abundent, ca o creangă împodobită de armindeni? O, atunci... deși m-au furnicat în inimă unele scrieri revoluționare, incitante, prevestitoare de lume și artă nouă, care aduceau acest suflu, m-au descurajat valurile tulburi ale corului gălăgios din preajma revistei, care au înămolit delicatele frumuseți”.²⁵²

Lirica lui Bartalis e asaltată concomitent în această perioadă de influențele diferitelor valuri ale modernității. Prietenul său îi trimite volumul de poezii în germană al lui Whitman. La Kosztolányi a putut cunoaște în engleză muzicalitatea poeziilor whitmaniene. La Karlsbad citește, în germană, împreună cu o tânără, cele mai cunoscute poezii ale lui Rilke și Hofmannsthal. În poeziile din 1917 (*Biata, biata mea inimă, Micul, mititelul Mihály*, apoi în *Scrisori clin Karlsbad*), diferitele influențe lirice germane se fac simțite, practic, concomitent. Poeziile de acum

²⁵¹ „Ar trebui să spun, printre altele, și cu ce forță elementară m-au influențat primele poezii publicate în *Nyugat* ale lui Bartalis. Îmi pot imagina până și tăietura versurilor lungi, revărsate liber” – spune Reiter într-un interviu, mult mai târziu. V. *De la avangardă la cercetarea istoriei locale*, p. 159

²⁵² Bartalis: *Cel ce am fost (Az, aki én voltam)*, p. 136.

sunt amalgamul particular al modernismului estetizant, al avangardismului și al tonului asimilator, obiectiv, caracteristic în tot acest timp lui Bartalis:

Octombrie, puț adânc.
 Harfă blondă cu acord bogat.
 Un fel de inimă-i lumina-ți tremurată, solitară, orfană.
 Octombrie, harfă blondă.
 (*Micul, mititelul Mihály*)

Poezia de mai sus evocă, în primul rând, universul poeziilor lui Rilke și Hofmannsthal. „Reportajele” *Scrisorilor din Karlsbad* însă experimentează o asemenea variantă a discursului poeziei în vers alb, în care interacționează modalitatea de structurare a rugăciunilor, ritmurile de idei ale Bibliei, imagistica expresionistă și modalitățile discursive acumulative. În fiecare piesă a ciclului se impun modalități de construcție diferite. Pentru „micuța dragă”, naratorul efectuează când descrierea parcimonioasă a mediului în care este integrat (în *Iată, auzi* sau în partea de început din *Micuță dragă*), când rescrie integral unele pasaje din *Cântarea cântărilor* dominate de părți ale corpului (în partea de început din *Acum sunt cântec*), când împinge în prim-plan proiecția imagistă a trăirilor. În părțile următoare, amplificarea și „dezordinea” imaginii expresioniste este cea mai accentuată:

Plâng în vreme, unde la o șchioapă de mine, se ofilesc
 florile, sânziene albe și răcovina.
 Eu plâng între boabe. Sânzienele albe, ca niște lebede
 minuscule,
 se scaldă în lacrimile mele. S-a revărsat peste mâna ta albă
 suvoiul tremurător al inimii, torentul-curentul trist
 mușcă malul lumii și șuierul tânguiri mele corabia lumii
 o împinge înainte.

.....
 În Cer, în Cosmos, întunecate păsări-dor picotesc
 pe nicovăla orizontului; la trezire, cu cotcodăcit
 strident strigă la lume.

Din aceste texte se poate sesiza că specificul grotesc, apropiat de avangardism al poeziilor lui Bartalis, viziunea proprie nu se leagă neapărat de anumite unități tematice – de război sau, ulterior, de avântul revoluționar – ci, într-un anumit mod, se infiltrează în fiecare din poeziile acestei perioade, la fel și în „poeziile de dragoste”. Sőni Pál evidențiază convingător că autorul utilizează în poeziile sale un asemenea tip constructiv care e capabil să asimileze orice element al lumii, să demonstreze prin filtrare, prin logică proprie: „Relativa dezlănare a poeziei sale, în care trebuie să vedem nu numai eliminarea ritmului și a rimei, ci întreaga articulare poetică, în realitate semnifică o structurare nouă, «neașteptată». [...] Am putea spune că Bartalis a creat astfel structura liricii noi, *algebra* unei organizări inedite [...], înrudită prin structură cu avangarda”.²⁵³ Pornind de la analiza semiotică a lui Umberto Eco, Pál încearcă să alocă o semnificație acestei „ordini dezordonate” și ajunge la concluzia că această modalitate de structurare, în ultimă instanță, sporește „conținutul informațional”, al poeziilor în contextul literar-istoric dat. Desigur, acest lucru se poate afirma despre oricare poezie avangardistă scrisă în această perioadă. În orice caz, în lirica lui Bartalis, la vremea respectivă, deja era definitivată acea modalitate de construcție care va deveni, în 1919, purtătoarea unor noi tendințe „activizatoare”.

Poezii activiste, manifeste

Bartalis intră în contact mai strâns cu foruri literare transilvănene în 1918. În februarie 1918, împreună cu Reményik Sándor și Walter Gyula, participă la o după-amiază literară organizată de *Erdélyi Szemle (Observatorul Transilvan)*, perioadă în care are mai multe apariții în revistă. Ca rezultat al revizuirii medicale, este trecut definitiv la munca de birou. Primește un concediu de studii și își susține o mare parte a examenelor la Institutul pedagogic din Pesta. Pierderea războiului, revoluția crizantemelor, intrarea trupelor române în Dej, unde s-a stabilit Bartalis, îi bulversează din

²⁵³ Sőni Pál, *Radiația avangardei (Avantgarde-sugárzás)*, pp. 91-93.

nou conjunctura existențială, intențiile de căsătorie, ca din ianuarie 1919 să-și găsească, în sfârșit, de lucru la Budapesta. Proclamarea Republicii Sfaturilor îl găsește aici, și până în august, pe durata dictaturii proletare, se află neîntrerupt la Pesta.

Nu-și asumă vreun rol deosebit în dictatura proletară, însă e marcat și el de adierea schimbărilor – scrie și trei asemenea poezii care, atunci, puteau să apară în oricare număr din *Ma (Poem pe orizont, Cântecul săracilor. Odată?)*. Mai târziu, Comisia Probatoare a ministerului califică activitatea sa de atunci ca a unuia care, deși a susținut și propagat idei comuniste, n-a fost beneficiar al sistemului.²⁵⁴ Astfel că postul de funcționar putea să și-l păstreze și în continuare, însă el atunci, fiind deja în posesia diplomei de profesor, își dorea să se întoarcă la Dej, la logodnica sa.

În mare, poeziile din acel timp ale lui Bartalis urmează aceeași vultură ca și creațiile poetilor avangardiști din Pesta. Aceasta este epoca „activistă” a avangardei maghiare. Privind discursul, poetica orientării nu se poate delimita de expresionism, e particulară mai mult prin ideologie. Scopul activismului maghiar a fost făurirea „omului revoluționar în cultură”, și-n perspectivă „schimbarea lumii prin schimbare sufletească”. Această concepție era în contradicție cu politica culturală oficială a Republicii Sfaturilor și de aici puteau să decurgă conflictele lui Kassák cu conducătorii comuniști de atunci. Deréky Pál rezumă astfel modelul literar activist: „unicul lor concept cât de cât palpabil a fost forța, omul nou și ideea Paradisului teluric. Această idee trebuia exprimată în literatură. Decurgând din natura lucrurilor, și creația activistă e bipolară: pe de o parte tematizează în justiția, opresiunea și prostia crasă, iar pe de alta. Paradisul terestru care se va realiza cu certitudine. Creația literară activistă e cu atât mai valoroasă, cu cât mai sensibilă e imaginea omului nou. Conform concepției vremii, o imagine sensibilă, puternică, de mare radiație a omului nou, e capabil s-o realizeze numai artistul care deja întrupează în personalitatea sa omul nou. De aici poate fi înțeleasă translarea eticii în estetică, respectiv supraaprecierea excesivă a reprezentării forței”.²⁵⁵ Aceste poezii formulează cel mai frecvent fabulația

²⁵⁴ Bartalis, *Cel ce am fost (Az, aki én voltam)*, p. 219.

²⁵⁵ Deréky Pál, *Poezii turnului de beton armat (A vasbetontorony költői)*, p. 67.

utopică de tipul „azi încă – mâine deja”, imaginea „omului nou”, a „individuum-ului colectiv”.

E un gest curios că Bartalis plasează în deschiderea volumului din 1926 unul dintre textele de această factură, versurile scurte din *Poezie pe orizont*, datată în ianuarie 1919. Această poezie nu aşază în punctul terminus al teleologiei sale naşterea „omului nou”, ci mai curând moartea „omului vechi”, pe care, paradoxal, îl identifică cu eul:

Eu!
Obscurantismul
paralizant
al întregului
meu suflet.
Eu:
în amărăciune
ţipătoare,
sălbatic
contrast
în Univers.
Oameni! Pământ! Lume! Dumnezeu!
– mor.

În lirica lui Bartalis, rândurile frânte, scurte reprezintă un antract, la prima vedere amintesc de imaginile futuriste monononţionale, însă aici structurile propoziţiei se păstrează intacte, şi nici construcţia nominală nu le este caracteristică într-atât, precum textelor lui Marinetti. În aceste poezii însă impresia fragmentării este inechivocă, de parcă „omul nou” ar trebui să asambleze noua lume din bucăţi. *Cântecul săracilor* şi *Odată?*, care converg în mai mare măsură cu modelul bipolar activist, experimentează diferite modalităţi de transpunere a modelului în poezie. Prima, prin versuri, propoziţii scurte, prin reluarea lor ca refren, creează aşteptarea, apoi spaţiul dinamizării. Funcţia mobilizatoare a poeziei este potenţată de remarci, de prefixe verbale de adresare directă. Reprezentarea expresionistă grotescă a corpului se realizează mai ales în prima parte a poeziei, în universul semnat de expresia

„azi încă”, păstrând totuși ceva și pentru finalul poeziei, într-un mod specific, căci, amplificate și prin repetiții, cele două universuri le vizualizează nedespărțite:

Arborii se curbează spre amurg.

Alo!?

Noi suntem cei săraci,

întunecate morminte la sânul mamei-pământ.

.....
Între cei cu inimi ca mindirul.

Între cei cu inimi ca mindirul.

Cu amărăciunea noastră cât o cisternă,

să ucizi, să ucizi acum!

Cei semiroșii: reci, galbeni.

Roșii iluzii-ensemble!

Roșii iluzii-ensemble!

Cu gemete de animal preistoric,

sus, sus!

Încă o opintire dumnezeiască –

și din aburii zoaielor pe riviera celestă,

din aburii zoaielor pe riviera celestă.

În 1942, cenzura din timpul războiului a eliminat această poezie, împreună cu *Regi*, din volumul care purta subtitlul *Opera poetică integrală a lui Bartalis János* – firește, din alte motive. Aici se apropie Bartalis cel mai mult de limbajul (care își propunea înnoiri și la nivelul lexemelor) al poezilor care publicau în paginile revistelor *A Tett* și *Ma*: „se curbează”, „amărăciunea cât o cisternă”, „ensemble-iluzii”, „geamăt” semnalează această tendință. Propoziții sau jumătăți de propoziții, precum: „Cei semiroșii: reci, galbeni” sau „Între cei cu inimi ca mindirul”, au efect aproape pur constatatator. Această ultimă sintagmă pare a revitaliza cea mai reușită formă adyană. Iar cealaltă propoziție – tot cu efect avangardist în acest context – formulează iarăși în limbaj „militant” acea aserțiune că „Dumnezeu scupă ce-i căldu”.

Prin detaliile îndrăznețe ale acestei poezii, Bartalis evidențiază „lacune lingvistice”, totodată – probabil contrar intenției de structurare lirică – produce o impresie parodică prin anumite aspecte ale textului, într-o anumită măsură, prin chiar recurgerea la elementele lingvistice care se dovedesc imposibil de continuat, manieriste, iar pe de altă parte, datorită suprimării în timp a unor semnificații și sensuri care atunci se asociau cu reprezentările „primitivității”, ale „animalității”. Prin redescoperirea forței artei tribale, primitive, autorii avangardiști au încercat să impulsioneze revitalizarea operelor contemporane. Însă manifestarea atât de brută, de inspirație freudiană, a cultului instinctelor a ajuns devreme, încă din anii douăzeci, la o reconsiderare, deci criteriile de valorizare ale operelor au revenit la ghidarea după ierarhiile anterioare, de explicare rațională a lumii. Concretizarea construcției de tipul „azi încă – mâine deja” poate, de asemenea, crea în această poezie („din aburii zoaielor pe riviera celestă”) un efect amuzant pentru cititorul de astăzi: poezia aruncă la o distanță inaccesibilă „Paradisul”, concretizând totodată plastic situația prezentă. Interferarea material-corporalului „inferior” și a sferei ideale, spirituale, repetata lor alăturare produce un efect grotesc, ilar.

Bucuria, râsul însuși devine cultic, încărcat de semnificație în poezia care ilustrează cel mai puțin disonant modelul activist bipolar în opera lui Bartalis:

Veni-vor oare cu instincte străvechi, primitive, ca să-și
celebreze

mariagele crude, care-s simple, naturale,
primitiv de frumoase și mari și omenești,
monumentale ca piramidele egiptene?

O fericită chicotire!

.....
Deodată mulți amenințați de înec vor ieși la suprafața apei.
Vor putea inspira aerul curat, lumina, soarele.

.....
Sosește societatea
oamenilor rumeni, prosperi, bine îmbrăcați.
Pe fiecare se va vedea că a mâncat bine,

n-are gânduri, nu-i pasă de nimic.
Culorile duminicii acoperă bătrânul pământ.
(*Odată?...*)

În ceea ce privește poeziile lui Kassák, Bori Imre evidențiază ca „probabil cea mai importantă trăsătură” a expresionismului maghiar, și anume faptul că „în chip contrar oricărui alt expresionism, cel al lui Kassák nu este forma de expresie a rebelului, ci a celui deja răzvrătit, a omului care savurează împlinirea viziunii”.²⁵⁶ Nu-i sigur că această constatare ar fi pe deplin adevărată chiar și referitor la Kassák, însă poate oferi un prilej de a observa tendința orizontului de așteptare în poeziile lui Bartalis: în toate cele trei poezii scrise în această perioadă, imaginea metamorfozelor fundamentale se proiectează în viitor, și este incertă simultaneitatea acțiunii și a relatării despre „înecații” care ies la suprafața apei sau cei cu „amărăciunea cât o cisternă” din *Cântecul săracilor*. Formele de prezent ale verbelor sugerează atât simultaneitatea, cât și succesiunea. În ultimă instanță, aceasta corespunde construcției și ideologiei activiste, care în literatura maghiară, după căderea Republicii Sfaturilor, se destramă. Atunci devine insustenabilă schema rudimentară a aglutinării „răului” la trecut, respectiv a proiectării „binelui” în viitor. Ciclul *Diem perdidi – Nu există resemnare*, care a fost scris în iulie-august 1919, semnalează turnanta de instalare a disonanței în prim-planul liricii lui Bartalis. Aceste poezii apelează, în esență, la limbajul poeziilor din timpul primului război mondial, numai că formulează ceva mai accentuat nevoia predicției viitorului, care se asociază, concomitent, cu disperarea:

Aș vrea să fiu extrem de calm, ca să desenez
clar prezentul –
ca apoi să construiesc viitorul. Viitorul!?
Această extrem de palpitantă, exasperantă, dureroasă taină.
Ce va fi? și cum va fi? –
(*Dubii întunecate...*)

²⁵⁶ Bori Imre, *De la secesion la dada (A szecessziótól a dadáig)*, p. 115.

Poeziile lui Bartalis din această epocă proiectează într-o perspectivă disperată șansa creării individuum-ului colectiv („Oamenilor trebuie să le faci bine individual. Omenirea nu poate fi ajutată.”). Modalitatea de discurs cu care se adresează nu este favorabil, în primul rând, înregistrării obiective, ci celei emoționale. Acest ciclu este, mai degrabă, un fel de jurnal. De la o consemnare la alta, de la o zi la alta se încheagă acel proces rațional care conectează decepția în Om, de conjunctura fără perspectivă a națiunii maghiare: „Nicicând un asemenea popor distrus, decăzut, care a pierdut totul”; „Această stare: Nimicul”. (*În furtună*); „m-am scârbit de om. [...] Dar unde este Omul? trăsăturile umane generale, particulare?” (*Mi-e scârbă de oameni*); „Acum caut un fel de bază filosofică nouă: să mă lipsesc de oameni. Oricât de idealist am fost, de-acum urmează mai ceva, nou.” (*În profunzime...*); „Viața națiunilor este asemenea vieții indivizilor.” (*Viața națiunilor*); „Eu propovăduiesc negarea posibilității de a educa. Firea adevărată a omului e neschimbată. În lumea aceasta, numai formele se schimbă.” (*Cugetare disperată*).

Speranța cu specific activist a lui Bartalis reînvie însă încă o dată, cel puțin pentru energia unui manifest. Textul intitulat *În întâmpinarea noii arte* apare în *Napkelet* din Cluj, în numărul următor celui în care s-au publicat fragmentele din *Diem perdidi*, în numărul 6 din 1920. În contextul pasajelor disonante, fără iluzii, citate mai sus, se poate pune întrebarea dacă nu-i vorba și acum de un text scris anterior, ca în cazul atâtor apariții bartalisiene. Această ipoteză pare s-o dezmință, în primul rând, creionarea identității vorbitorului:

Răsună alarma de luptă a poeților din Transilvania și Banat!
Lanțurile – cea mai mare rușine a rațiunii umane – au căzut,
acum se înalță spre cer extazul noilor credințe, noilor fapte,
noilor creații.

Operei de până atunci a lui Bartalis nu-i era caracteristică accentuarea identității transilvane, și aici circumscrierea este justificată de funcția de apel nemijlocit, formator de public al manifestului. În interpretarea lui Derék Pál, manifestul lui Bartalis, în linii mari,

consonează cu concepția activistă, de această dată apărând în text și ideea încrederii în rațiune: patria păcii veșnice, a fraternității eterne se poate proiecta prin „calculul matematic precis”. „Creația lui Bartalis arată în direcția activismului hillerian cu concepția sa aristocratică despre artă – scrie Derék – noua artă este arta de cel mai înalt nivel. «Artistul nou» își scrie operele cu gândul la oamenii de condiția a patra și pentru condiția a patra, dar nu în limbajul maselor, nu la nivelul spiritual al maselor. [...] În textul lui Bartalis se întâlnesc, deopotrivă, apeluri care țintesc înfăptuirea noii credințe a noii societăți, a noului Paradis și a noii arte: adică variantele mistică și materialistă a «activismului» încă se înlănțuie în același vârtej”.²⁵⁷ Într-un alt studiu, istoricul literar pune în relație această credință reînnoită cu noul context politic și de istorie literară în care au ajuns autorii ce trăiau în statele succesoare – influența avangardei cehe, române, sârbe crește în literatura maghiară a acestei perioade, concretizându-se într-un fel de stare de spirit optimistă.²⁵⁸ Această influență nu poate fi exclusă, totodată se naște ipoteza că manifestul lui Bartalis este unul dintre documentele specifice ale întemeierii, ale organizării literaturii transilvănene, deoarece a sporit brusc rolul orașelor, al instituțiilor literare care anterior se situau la distanță față de centru, acum însă au devenit cvasicentrale. În asemenea circumstanțe, se poate imagina o „activizare” a autorilor trăitori aici, în analogie cu concepția anterioară, generaționistă de impulsare. Această literatură poate fi privită, totodată, ca o literatură „de emigrație” specifică, asemenea avangardei vieneze. În viața literară din Transilvania și din Slovensko se implică atunci mai mulți emigranți – printre ei Dienes László, Ignóus sau Barta Lajos. Astfel, instituirea/reinstituirea semnifică concomitent întemeierea și difuzarea instituțiilor, a modalităților de discurs, a ideologiilor: nu trebuie să uităm că *Strigăt* (*Kiáltó Szó*), difuzat de Kós Károly, considerat unul dintre documentele fundamentale ale transilvanismului – care, de asemenea, se adresează nominal maghiarimii din Ardeal, Banat și Crișana – a apărut în 1921. Faptul că la începutul

²⁵⁷ Derék Pál, *Poezii turnului de beton armat (A vasbetontorony költői)*, pp. 51–52.

²⁵⁸ Derék Pál, *Prefață. Literatura maghiară de avangardă (Előszó. A magyar avantgárd irodalom: 1915–1930)*, p. 37.

anilor '20 poezia în vers liber a avut o influență, sesizată și de alții, eliberatoare, subversivă, și că în scurtă vreme s-a confruntat și în sistemul instituțional în formare din Transilvania aceeași aversiune ca mai înainte în Ungaria din partea revistei *Nyugat*, putem extrage din poezia dedicată lui Bartalis de către Szentimrei Jenő, în 1925: „Așa se întâmplă acum, cei fără credință, fără viziune,/ împreună încearcă să ne rănească./ De același păcat am fost găsiți vinovați. Ar trebui să ni se impute/ modul în care apărăm dreptatea, Bartalis János? [...] Pentru că eu n-am căutat confruntarea, ci numai viața, în care/ m-aș disemina fără urmă, ca Gândul imaterial în Spațiu./ Literele mele au tânjit să devină picuri de ploaie, ca stropind/ să aducă-n inimi însetate darurile binecuvântării blajine” (*Bună seara, Bartalis!*). „Acuzația” nu este pronunțată concret în poezia lui Szentimrei, se poate deduce doar din imaginile versurilor, care pot fi receptate și ca o declarație-program, că textul vorbește, în ultimă instanță, despre contextul transilvănean al variantei activiste a expresionismului, despre eșecul lui pe termen lung.

Poetica „noviciatului”

Timp de treisprezece ani, din 1920, Bartalis trăiește la Cășeu de Jos, încercând să asigure existența întregii familii din veniturile proprietății moștenite de soția sa. „Trebuie fondat Cășeu” – afirmă în pasajul corespunzător al scrierii memorialistice, și într-adevăr, primele poezii scrise la Cășeu, care se vor aglutina într-un ciclu intitulat *În singurătate* la finalul volumului *Ah, trandafir sălbatic*, sunt purtătoarele unor accentuate gesturi întemeietoare: fac dovada unei viziuni proprii și a creării unui vocabular specific. Acele propoziții, care produc impresia de „transmisiune directă”, de inventariere, enumerările, care caracterizează cea mai mare parte a acestor poezii, creează o nouă identitate. Încearcă să circumscrie eul prin acțiuni și situații noi, care îl caracterizează în noua formă de existență, a gospodarului. În primul rând, nu se produce deci sublinierea aspectelor emoționale, rar ni se permite o privire în lumea gândurilor, a sentimentelor, se notează cel mult caracterizări scurte, generale („poet trist-melancolic”). Eul se alcătuiește din

universul exterior, din obiecte și acțiuni, însă până la urmă reușește să se închege: conjuncturile percepute ca un rol, treptat, devin tot mai unitare și tot mai lipsite de alternativă. Astfel, în poeziile primei perioade este accentuată evidențierea caracterului de schimbare, căci s-a schimbat rolul:

Și vorbesc și brazdele
despre căminul poetului trist-melancolic,
despre acest drag loc sfânt,
unde liniștea a devenit leagăn al lumii,
sfânt cruciat viteză
aprigul, sălbaticul, rătăcitorul poet.
(*Cășeiu*)

Prezența la Cășeiu ni se dezvăluie deci ca reflexivă, acele acțiuni care se leagă de vorbitor sunt înfățișate în detalii, cu forță creatoare de identitate, întărind adeseori și prin formele de prezent ale verbului reprezentarea imediatului, a simultaneității în interpretarea rolului: „Cu biciul în mână, pocnesc: Hei! Căruța se hurducă” (*Locuiesc la țară*): „Ar cu două vaci micuțe” (*Arat*); „Azi am cărat prundiș” (*Căratul prundișului*). În aceste poezii se modifică fundamental ritmul, spațiul percepției lumii, și întrucâtva se schimbă și limbajul care transmite, (inter)mediază această percepție a lumii:

Am venit la oamenii de la țară, ca să mă adresez ție
în felul țăranilor:
„Dă-ne ploaie”, „Dă-ne vreme bună”. „Dă-ne
binecuvântarea”
O, Doamne, aici mai simplu, mai curat îți răsună numele.
(*În gospodăria rurală*)

În această abordare, caracterizarea lui Kosztolányi nu exprimă vreun fel de naivitate sau penurie de informație, ci vorbește mai degrabă despre clădirea aceluși limbaj care vehiculează prospețimea văzului și a dezvăluirii: „Din orice rând al său se poate citi că e lipsit de experiență în lucrurile mari sau mici ale lumii. Dar ce altceva e poezia decât necunoaștere, care este suplinită de o experiență

mai profundă, mai directă, ne-cunoașterea unui lucru, căruia i se substituie o cunoaștere sugestivă?”²⁵⁹ În esență, această concepție era în aceeași măsură caracteristică poeziilor scrise în această perioadă de Kosztolányi, din volumul *Despuiat (Meztelenül)* (tocmai experimentând, ca noutate, versul alb), ca și poeziilor timpurii din ciclul *Cășeiu* ale lui Bartalis. Numai că și în aceste poezii (ca și în numeroase poezii anterioare), Bartalis „ține la distanță” sentimentele, pe când pentru Kosztolányi, poezia în vers alb nu reprezintă esențialmente o „necesitate poetică”, nu comportă o transfigurare de limbaj și viziune poetică: „Kosztolányi vorbește, deci, despre oameni obișnuți, în determinări cotidiene, tocmai de aceea cu o aură deasupra capetelor. Poetul a ținut-o din firele milei și compasiunii sale, pentru că nici în a doua jumătate a anilor '20 nu putea scăpa de sensibilitatea sa fundamentală”.²⁶⁰ Din pricina depoetizării lor, primele poezii ale lui Bartalis forțau deja hotarele paradigmei liricii secesioniste cu determinantă estetistă, iar aici se mișcă adeseori în zona de graniță a poeticității – critica anilor '60 (având deja în urma ei „tradiția” poetică a perioadei socialiste) vorbește, într-un fel oarecum de înțeles, legat de *Locuiesc la țară (Falun lakom)*, „despre prototipul alarmant al descriptivismului sterp”.²⁶¹

Poetica lui Bartalis din perioada anilor '20 este caracterizată totuși în modul cel mai adecvat de Pomogáts Béla, când scrie: „S-ar putea spune, în poetica lui Bartalis se derulează acea întorsătură obiectivă care, după experimentele avangardiste de la începutul anilor '20, s-a consumat în întreaga lirică maghiară, și mai cu seamă la «a doua generație» a liricii moderne: Szabó Lőrinc, Illyés, Fodor József, Erdélyi József și József Attila. Această lirică a substituit cultul personalității creatoare cu obiectivarea, estetismul cu realismul, experimentele literaturii de atelier cu atenția îndreptată

²⁵⁹ Kosztolányi Dezső, „Bartalis János”, *Nyugat*, 1/1927, p. 835.

²⁶⁰ Bori Imre, „Hotar de epocă? Sau: poeți pe drumul Damascului” („Korszakhatár-e? Avagy: költők a damaszkuszi úton”), p. 91, în: Kabdebó Lóránt, Kulcsár Szabó Ernő (red.), „Răspund prin tăcere”. *Lirica maghiară la trecerea dintre anii '20-30 („De nem felelnek, úgyfeleinek”). A magyar líra a húsz-harmincas évek fordulóján*, Editura Universitară Janus Pannonius, Pécs, 1992, p. 83–94.

²⁶¹ Kántor Lajos, „Secretul poeziei lui Bartalis” („A Bartalis-vers titka”), p. 332, în: *Korunk: avangardă și specific popular (Korunk: avantgarde és népiség)*, Editura Magvető, Budapest, 1980.

asupra realității”.²⁶² În poeziile cășeiene, neîndoielnic, se amplifică reprezentarea sferei obiective, la care se asociază prezența unui caracter „deliricizat” și mai accentuat. Totodată, par a dispărea notele grotești ale poeziei lui Bartalis, antecedentele raportabile la avangardism lăsând doar urme rare în aceste poezii.

Lirica din Cășeu a lui Bartalis demolează concepția literară a estetismului. Acest lucru nu se produce de la o clipă la alta, întrucât poeziile lui Bartalis au respins încă din 1914 rezonanța poetică, preocuparea decorativă, iar influențele avangardiste au potențat în continuare anti-estetismul. În poeziile cășeiene, se produce cel mai spectaculos schimbarea care demontează structura absconsă a modernismului timpuriu, concepția, sugestivitatea misterului, caracteristică mai ales simbolismului: „până la sfârșitul anilor '20, se transformă structura reprezentării totaliste a estetismului – scrie Kulcsár Szabó Ernő. După desistematizarea avangardistă, exigența «unității» nu s-a mai conceput în dualismul prim-plan-plan secund, vizibil și abscons. Adică acea viziune care a determinat lirica nouă nu s-a mai întors la logica anterioară a formei care era menită să reprezinte un fundal (o logică esențializatoare)”.²⁶³ Mai ales sub acest aspect devin „schimbătoare de paradigmă” poeziile lui Bartalis. Acele propoziții scurte, care folosesc formele verbale ale prezentului, care circumscriu ambianța subiectului, acțiunile sale, nu realizează evocarea a ceva abscons, ci structurează discursul liric prin ele însele, pe marginea unei anumite concepții minimaliste. Din aceste texte lipsesc aproape cu desăvârșire configurările creatoare de paralelisme, metaforele.

În privința percepției lumii ca limbaj sau a asimilării subiectului, József Attila sau Szabó Lőrinc au fost, neîndoielnic, părtași în mai mare măsură a amintitei cotituri de istorie poetică. Concretizarea prin intermediul comunicării minimaliste sau a obiectelor, faptelor (și mai puțin a raporturilor) subiectului, îl situează și pe Bartalis,

²⁶² Pomogáts Béla, „Poezia lui Bartalis János” („Bartalis János költészete”), în: *Statornicia Traivsilvaniei (Erdély hűségében)*, Editura Pallas-Akadémia, Miercurea Ciuc, 2002, p. 160–173.

²⁶³ Kulcsár Szabó Ernő, „În urma modernității divizate” („A kettévált modernség nyomában”), p. 47, în: *Discurs și orizont (Beszéd mód és horizont)*, Editura Argumentum, Budapesta, 1996.

în același timp, substanțial mai aproape de cotitură decât pe continuatorii limbajului secesion, estetizant, al anilor '20-30. Acea observație de istorie literară, conform căreia lirica lui Bartalis de la cumpăna anilor '20-30 arată elemente asemănătoare cu ale liricii generației care se impunea atunci, are baze palpabile precum antologia a cărei selecție îi aparține lui Babits Mihály, care a apărut în 1932, în editarea revistei *Nyugat*. Bartalis – singurul ardelean – figurează printre „tinere” selectați, precum Déry Tibor, Erdélyi József, Fodor József, Illyés Gyula, József Attila, Komlós Aladár, Nadányi Zoltán, Németh Andor, Szabó Lőrinc sau Zsolt Béla.²⁶⁴

Criticii primului volum al lui Bartalis au aplicat poeziilor din Cășeu șabloanele tradiționale ale apropierei de natură, nedând atenție revelațiilor disonanței, care – ca un fel de reminiscență avangardistă – continuă să fie prezente în texte:

Lumea e bolnavă!
Tufe stacojii se-aprind acum în noapte
și agonică stea pâlpaie în leagănul bolții
(*În singurătate*)

Aceste exemple (care se leagă totodată și de prezența rară a metaforei) semnalează și problemele identificării cu noul rol, stadiile sale (*Jocul lunii, Sunt aici, în patul tristeții, S-a lăsat pe mine satul..., De ce sunt trist?* etc.). Bartalis „își rostește, în panopticul viziunilor, cu o seninătate care depășește orice limite, versurile simple, constatatoare, și totuși respirând prospețimea zorilor genezei lumii. Volumul are părți în care trebuie să ne temem de derapaje, însă poeziile mai noi, care se îmbrățișează cu primele, aproape adolescențe, sunt lipsite de afectare, liniștitoare și aș putea spune: sunt idilele secolului douăzeci”²⁶⁵ – scrie Németh László. Această caracterizare, care revine iar și iar în receptare, deformează deja

²⁶⁴ V. *Anthologia nouă. 100 dintre cele mai frumoase poezii ale poezilor tineri*, Budapesta, Nyugat, 1932 (*Új Anthologia. Fiatal költők 100 legszebb verse*). Culegere realizată de Babits Mihály. Bartalis figurează cu următoarele poezii: *În singurătate, 154x28, În gospodăria de la țară, Nu-mi faceți rău*.

²⁶⁵ Németh László, „Două cărți de poezie de Bartalis János” („Bartalis János két verseskönyve”), în: *Studii inedite (Kiadatlan tanulmányok)*, Editura Magvető, Budapesta, 1968.

și în cazul primului volum, căci poeziile care sunt lipsite de disonanțe vorbesc, în primul rând, despre percepția forței, trăirea ei conștientă, respectiv despre energiile multiplicare de comuniunea cu un tovarăș, deci nici acestea nu pot fi privite explicit ca o „cântare” a idilei. Se poate observa, deci, o alunecare considerabilă în a doua scriere critică a lui Németh László despre Bartalis, când constată brusc, pe marginea volumului *Pământul mi-e pernă* (*Föld a párnám*): „trebuie să medităm, oare sunt încă într-adevăr idile, bucolice. În fiertura veche s-a amestecat o rădăcină nouă, amară și-n prim-planul idilei din Cășeu de Jos pătrunde un bărbat extenuat, luptând cu pământul, care încă manevrează cuvântul ca un poet, însă pământul îl contemplă deja cu ochi de țaran îndârjit”.²⁶⁶

Volume de Bartalis în anii treizeci

În volumele anilor treizeci (*Pasărea soarelui*, *Pământul mi-e pernă* – amândouă apărute în 1930), pe de o parte conceptele generale, puse în acțiune ca „forțe universale”, iar pe de altă parte noțiunile folosite cu frecvență frapantă, ca „milioane”, („Atotcuprindere”) semnalează acea nevoie a vorbitorului de a-și proiecta în afară, de a-și amplifica propriul eu, sensibilizându-ne totodată și la faptul că pentru el și părțile absconse ale tuturor lucrurilor (subliniate și prin majusculă) au devenit accesibile. Aceasta are ca rezultat, în special în volumul *Pământul mi-e pernă*, faptul că poeziile purtătoare ale unor sentimente existențiale discordante se restrâng – mai frecvente sunt textele, „poeziile de forță” care vorbesc despre biruința sau dorința de a învinge greutățile. Sub aspectul dicției, aceste texte se pot pune în relații de înrudire cu acea ramură a expresionismului/activismului care s-a implicat în mișcările timpurii de avangardă nu într-atât prin imagismul, cât mai degrabă prin tendința mobilizatoare/activizatoare. Ulterior, simplificându-se în continuare sub aspectul imagisticii, dar păstrându-și tonalitatea profundă, aceste poezii se puteau conecta la lirica militantă a anilor '30, racordată în lirica maghiară transilvăneană, în primul rând, la revista *Korunk* a anilor '30.

²⁶⁶ Németh László, *Ibidem*.

Bartalis – datorită concepției sale aparte, cu deschidere spre misticism, transcendență – nu s-a apropiat cu adevărat de lirica militantă promovată de *Korunk*, la el frecventa evocare a „milioanelor” e un paralelism temporar. Cele mai reușite poezii ale volumului „creează gen” pentru sentimentele exaltate sau o structură personală, contrapunctică, pentru propozițiile constatatoare și de raportare emoțională, caracteristice și anterior.

Această perioadă se dovedește problematică pentru Bartalis – criza economică mondială, care atinge apogeul la vremea aceea, face imposibilă forma de existență ca agricultor. Astfel pătrund în unele poezii aspectele pe care Németh László le leagă de optica „țaranului îndârjit” – în primul rând textele *Agricultură catastrofală, îndârjită, Câmpia și eu* sau, în parte, *Patru cai murgi*.

Din acest motiv, se produce apoi o nouă cotitură în existența lui Bartalis – care are, indirect, și paralele poetice: în 1933, cu familia, se mută în Ungaria, ocupând un post de profesor în Ráckeve, apoi la Pilisvörösvár și Kiskőrös. În coordonatele sale, discursul volumului apărut în 1937 (*Gonesc prin piețele lumii*, Editura Dante, Budapesta) este deja profund marcat de nostalgia după Cășeu, respectiv Transilvania, de această perioadă se leagă și poeziile, scrise în formă fixă cu rimă. Anterior însă, într-un poem memorabil, *Ei, lume idilică (No, idilli világ)*, poetul își încheie socotelile cu modul rural de viață, mai precis, cu acea concepție care a lăsat să se întrezărească în existența de la Cășeu posibilitatea idilei. Aceasta este, alături de *Îmi cresc din degete crini (Ujjaimból liliumok nőnek)*, respectiv *Cășeu cu fructe de aur (Aranygyümölcsös Kosály)*, cea mai memorabilă poezie din Cășeu. În aceste texte, pe lângă înfățișarea cea mai emoționantă poate a gospodarului desfătat de produsele sale, de efortul de a le fi ajutat împlinirea, apare pe alocuri și ambivalența: de pildă sentimentul că natura își realizează rodul aproape fără intervenția omului, excluzându-l, ceea ce în mai mică măsură îi este caracteristic omului.

Modalitatea retrospectivă, de întoarcere spre trecut a volumului *Gonesc prin piețele lumii* este determinată de poezii precum cea publicată și în Erdélyi Helikon, *Către Kós Károly* sau *De la poalele munților Pilis...* În poezii, distanța geografică se constituie

pe analogia distanței temporale („Stau pe vârf și privesc în zare./ Arde focul de iad al chinurilor trecute, al anilor duși”). Imagistica transilvanistă și discursul se structurează aproape în mod retrospectiv în lirica lui Bartalis, în acest volum apar poezii cu rimă, în ritm iambic, și se actualizează toposurile poeziilor lui Tompa László sau Reményik Sándor din anii '20, cu confuza conștiință a vinovăției pentru „fidelitatea eșuată”.

Retrospectiv, simbolistica interpretării situaționale alegorice („Transilvania în noapte”, „din bulgări, credință”, „turnu-mi s-a prăbușit”) se actualizează în raport cu trecutul, astfel Bartalis își scrie segmentul transilvan al liricii sale rupt de mediul transilvan, venind din urmă, dinspre nostalgie. Se adaptează și formal la discursul liric helikonist, considerat la vremea aceea canonic de mai bine de un deceniu, recurgând și la reflecții asupra metamorfozei în poeziile intitulate *Oaspetele rimei* și *Epistolă prietenului din Roma*, considerând folosirea formelor poetice fixe un fel de „expiere” ascetică. („Ce bună-i acum, ce bună această răbufnire”. *Epistolă prietenului din Roma*). Cum se va dovedi ulterior pentru Bartalis, „răbufnirea” a fost numai vremelnică, odată cu mutarea la Cluj se întoarce la versul liber, „revărsător”, și rămâne devotat vederilor proprii, practic, până la sfârșitul vieții, într-atât de firesc a devenit versul alb pentru habitatul său poetic.

Din timpul celui de-al doilea război mondial, cele mai memorabile sunt odele, „rugile”. Comparându-le cu bucățile ciclului *Regi*, scrise în timpul primului război mondial, relevantă este, în primul rând, creșterea dimensiunilor, pătrunderea în prim-plan a imaginilor generalizatoare, apocaliptice. Aceste imagini nu mai pot fi legate de un punct de vedere unic, poezia schițează mai degrabă viziunea unui eu proiectat în afară, globalizant, asemenea unor texte expresioniste timpurii sau a viziunilor cu ordinul de mărime al „milioanelor” din *Pământul mi-e pernă. Rugă pentru toți în 1940*, intermediază percepția dezastrelor războiului prin imagini arhetipale, mitizante, care se leagă de credințele și temerile universale ale omului: „scârboși, blindați gândaci cu tălpi de fier”, „le suflă gura flăcări de pucioasă” etc. Pe alocuri apar înșiruii expresioniste, modalități de construcție de tipul „inventarelor”, adoptând de asemenea dimensiuni hiperbolizate:

Avioane: gândurile înaripate ale omului,
precum balaurii din cer –
se prăbușesc arzând.
Carcase mândre de nave se-ngroapă
în cimitire de valuri.
Explodează mine și torpile.
Oribili purceluși de mare spintecă
guițând ațipita apă.

În alte poezii, imaginile lumii în nimicire le pune față-n față cu ipostaze creatoare de echilibru ale soarelui, ale naturii, cu forța lor regeneratoare, care șterg urmele războiului, „pansează cu feșe verzui rănila pământului” (*Odă la răsăritul soarelui pe vreme de război*). Dă glas vocilor speranței în poezii imnice, totodată apare, în textele în care revin peisajele din Cășeu, și senzația de amenințare cunoscută din *Ei, lume idilică*:

Atât de straniu sângerează părul în grădină.
Fiece frunză-i vopsită cu sânge.
Muntele înflorește-n culori roșcate.
(*Lăsându-mi o amintire fericită...*)

Aceste poezii semnaleză încheierea primei etape a carierei poetice a lui Bartalis, următoarele poezii sunt databile cu aproximativ zece ani mai târziu, în 1954.

Situarea influenței exercitate de lirica lui Bartalis

Bartalis aparține categoriei poetilor care și-au păstrat cu tenacitate, consecvenți și încăpățânați, trăsăturile fundamentale ale discursului ales. Exceptând o parte a scurtei perioade poetice din Ungaria (în care a atribuit un fel de semnificație „expiatoare” formei fixe folosite atunci), întotdeauna a pornit de la articularea poeziei în vers liber, nuanțând de-a lungul vieții această formă de fond prin diferite modalități (depoetizare, atitudine constatatoare, demolare avangardistă a canonului, poetică grotescă a „urâtului”,

forme panteiste de rugăciune, descrieri obiective, apoi starea de spirit exacerbată, hiperbolizată, amplificată).

Compendiile de istorie literară îi aplică de cele mai multe ori o etichetă paradoxală, de genul „ponderat avangardist”, și subliniază totodată, urmând modele literare și existențiale preconceptuate, afinitatea manifestată față de idila provincială, apropiată de natură. Cercetarea în derulare a liricii lui Bartalis ne înlesnește să aglutinăm alte semnificații lângă aceste etichete. Urmând metamorfozele contextuale, constructiv-ideologice ale poeziilor timpurii ale lui Bartalis, putem ajunge la concluzia că în această lirică se manifestă, practic simultan, diferitele valuri ale modernismului: limbajul dramelor *secession*, modernismul unor Rilke, Hofmannstahl, modernismul estetizant al revistei *Nyugat*, respectiv universul imagistic al expresionismului. Lângă toate acestea, baza stabilă o conferă înclinația depoetizatoare caracteristică lui Bartalis în cea mai mare parte a creației, construcția cumulativă, constatativă – aceasta conduce, în ultimă instanță, la universul poeziilor scrise în Cășeu, care nu aduc o cotitură poetică spectaculoasă în lirica lui Bartalis, ba dimpotrivă, la început sunt caracterizate mai degrabă de acea tendință obiectuală, depoetizantă, care poate lega, în parte, poeziile acestei perioade de schimbarea paradigmei în lirica maghiară a anilor '20. „Ca o consecință a simplității, lipsei metaforei, pare că nu poetul ni se adresează, ci lucrurile înseși ar vorbi” – scrie despre el Sóni Pál.²⁶⁷ Volumele anilor '30 încearcă să abordeze din alte și alte unghiuri acele crize existențiale care izvorăsc din sentimentul inutilității individului, a muncii, a lipsei unei forme existențiale cu statut cert, stabil.

În substratul experiențelor lor afective, generațiile poetice ale anilor '60-'70 au descoperit doar puține puncte de contact cu lirica lui Bartalis. Cu certitudine, Szilágyi Domokos, Lászlóffy Aladár sau Hervay Gizella se puteau întoarce la lirica lui József Attila sau Szabó Lőrinc ca la un precedent clasic, „tradițional”, pe când lirica lui Bartalis, contemporan cu aceștia, a experimentat, în anii '20, tipuri de discurs asemănătoare cu ale lor, însă substanțial mai puțin concentrat în privința construcției imagistice, mai puțin asociativă

²⁶⁷ Sóni Pál, *Radiația avangardei (Avantgarde sugárzás)*, p. 93.

în esență. Abia mai târziu, unele dintre poeziile târzii ale lui Bartalis dezvăluie asemenea posibilități de racordare care aproape sintetizează, înscriu moștenirea stilistică a lui József Attila în universul poetic propriu, vizibil extrem de consecvent în întregul său:

Clădirea trupului e bine plăsmuită.
 Zadarnic le scutură Samson,
 coloanele nu se prăbușesc.
 Acum mă îndrept spre optzeci,
 dar voi fi de șaptezeci apoi,
 pe urmă șaizeci
 (și aceasta nu-i o greșeală de tipar)
 Întineresc de-a-ndăratelea.

.....
 Mușchii-s tari, fibrele inimii
 elastice ca o minge de cauciuc.
 Micul motor gonește identic sus pe munte.
 Cei doi lobi ai plămânilor, ca două foale
 violete în atelierul sătesc de fierărie –
 se mișcă regulat.
 La locul lor cuiul și ciocanul.
 Și totul arde-n foc dezlănțuit.
 Ficatul, stomacul și rinichii amândoi,
 în van se-ntoarce roata vremii,
 moara macină tot mai bine.
 Clocotitor curge sângele în vene.
 (*Cântec despre clădirea trupului*)

Pornind de la poeziile asemănătoare ale volumului intitulat *Mărăcinar* (Veresbegymadár), se poate configura cel mai bine acea continuitate care conduce, de la poeziile timpurii ale lui Bartalis, trecând prin textele din Cășeu, până la poeziile târzii. În această continuitate putem descoperi opera unuia dintre cei mai marcanți, mai consecvenți reprezentanți ai modernității lirice de la începutul secolului XX.

CAPITOLUL VII

„ORGANICITATE VEȘNICĂ” – POEZIA
LUI SZENTIMREI JENŐ*Perspective ulterioare*

În perioada 1940-1944, mai mulți poeți transilvăneni au tipărit volume de culegeri, respectiv de selecții de texte. Din aceste evenimente editoriale putem extrage și un fel de tendință recanonizatoare:²⁶⁸ pe de o parte, autorii transilvăneni ies în fața publicului cu cărți cuprinzătoare (sau chiar serii de opere), care dezvăluie și o secțiune longitudinală a operei, pe de altă parte devine posibilă consolidarea ulterioară a anumitor direcții, chiar pe baza criteriilor actuale de selecție.²⁶⁹

Szentimrei își pregătește pentru tipar poeziile alese în 1942, cu titlul *Balanță crudă* (*Nyersmérleg*). Deși poeziile nu urmează una alteia în ordinea scrierii, sub fiecare se poate citi data scrierii – structura de ciclu configurată cu multă grijă se poate reface astfel ușor, într-o interpretare alternativă, într-o redactare cronologică, în linii mari, ciclul *Tinerețe* (*Ifjúság*) concordă cu perioada poeziilor

²⁶⁸ V. și Vallasek Júlia, *Lume schimbată. Literatura maghiară din Transilvania între 1940-1944* (*Elváltozott világ. Az erdélyi magyar irodalom 1940–1944 között*), Editura Universitară Kossuth, Debrecen, 2004, p. 135.

²⁶⁹ Firește, trebuie să ținem cont și de rolul contradictoriu al cenzurii, care a „șters” anumite direcții, ca în cazul lui Bartalis János, de pildă, al cărui volum selectiv, *Binecuvântarea câmpiilor*, nu conține, cum am semnalat, poezia care dă titlul ciclului, *Regi*, care schițează o imagine grotescă, ambivalentă despre soldații participanți la război.

din primele două volume ale lui Szentimrei (*Acelor pușini*, 1912; *Dinspre Transilvania*, 1916), în acest ciclu se pot citi textele date între 1910 și 1918. După apariția celui de al doilea volum, limbajul liric al poetului se transformă semnificativ: distanțându-se de poezia lirică sentimentală, cu formă fixă, de la trecerea veacurilor, Szentimrei se apropie de poezia expresionistă în vers liber. Din această perspectivă ulterioară, merită să recitim în *Balanță crudă* poezia de deschidere a ciclului, care a apărut și în primul volum al lui Szentimrei:

Ne va fi inima birjar, cu bici de foc,
 în frac, o îndeamnă palizi lachei
 De vis: hei, pocnește-i, gonește-i!

.....
 Trenul acesta gonea la plecare
 Și-i schilod, țeapăn când revin.
 Hei, monstru tâmp, cărauș de fiare,
 Nu suntem alai de-nmormântare,
 Roțile tună în van, scârțâitoare,
 Cântec funerar cu-al lor suspin.

Cad ploi de săruturi. E sărbătoare.
 (*Traversând câmpia*)

Din perspectiva contextului avangardist ulterior, asocierea tren-monstru, respectiv tonul ironic care i se aglutinează („monstru tâmp, cărauș de fiare”) poate părea cunoscut, în poezia anilor '20 aceste elemente se includ într-un alt tip de construcții poetice. Imaginile de genul „în frac, palizi lachei de vis” (sau într-un alt poem: „Ochii tăi, lac adânc, verde-gri,/ [...] Ochii tăi, sarcofagul marilor mistere”, *Ochii tăi*) semnalez că poezia lui Szentimrei rămâne deschisă și către estetism în această perioadă. Poezii de dragoste, convenționale, sentimentale, cântece de inspirație populară, retoricele poezii de război apar amestecate cu texte cu o imagistică mai delicată, care creează atmosfera dorinței de evadare. Szentimrei va deveni un poet cu adevărat important, însă în preajma anului 1918, când în poezia sa începe să se manifeste schimbarea de tonalitate.

„Corul celor căzuți pe miriște”

Într-un articol magistral de la sfârșitul anilor 1920, Szentimrei a încercat să apropie de public acele tendințe poetice la care s-a raliat el însuși în preajma anului 1918. La acea vreme, deja și în literatura transilvăneană ruptura care s-a creat între gustul literar al diferitelor straturi ale publicului crea o problemă recurentă. Dienes László își deschide cu o scriere asemănătoare volumul de studii din 1925, *Artă și concepție*, care semnalează încă din titlu această problemă: *De ce nu înțelege omul de astăzi arta prezentului?* Textul lui Szentimrei (*Poeți noi, forme noi, viață nouă*), care a apărut în numărul din 5 iunie 1927 al revistei *Pásztortűz*, duce la bun sfârșit instituirea, în ultimă instanță, a unui prag de epocă – și prin aceasta și a unei conștiințe a epocii. În acest demers s-ar putea sprijini, firește, și pe experiența emoțională, care la vremea aceea pare la îndemâna oricui: pe conștiința epocii și marcată de instituirea noilor granițe statale. În interferență cu acestea, între timp, a devenit însă dominant un fel de limbaj liric alegoric-conjunctural. De data aceasta scopul lui Szentimrei a fost legitimarea unui alt fel de discurs: „În această lume, în existența individuală, socială, politică, științifică și practică a acestei lumi, nu s-a întâmplat de atunci [de la debutul lui Ady] o schimbare atât de profundă, care, cu forța legității, să-i impună poetului, care trebuie să cânte acest haos niciodată văzut, niciodată presimțit, nici măcar visat vreodată, o voce nouă? [...] Pentru că aproape toți acești poeți au fost acolo, în prima linie, cu trup și suflet, iar cine întâmplător n-a fost acolo, și acela a re trăit în imaginația sa ori în viziuni sângeroase toate ororile confruntării forțelor distrugătoare și regeneratoare. [...] Din acest punct arhimedic pornește o lirie nouă, ca să cucerească și să supună terifiantul fluviu uman, care s-a revărsat odată în fața lui pe câmpuri, i-a inundat imaginația și s-a lăsat peste ea ca un coșmar”.²⁷⁰ Deci Szentimrei încearcă să explice discursul liric, ce părea mai haotic pentru gustul poetic contemporan, cu ajutorul

²⁷⁰ Szentimrei Jenő, „Poeți noi, forme noi, viață nouă” („Új költők, új formák, új élet”), pp. 56–62, în: *Steia în loc de șablon (Sablon helyett csillag)*, Editura pentru Literatură, București, 1968.

experiențelor emoționale haotice de care a avut parte, alături de mulți alți colegi de generație, pe câmpurile de luptă ale primului războiului mondial. Această experiență și folosirea versului liber i-au legat numele, pentru o perioadă îndelungată, de al lui Bartalis János, care a dezvoltat în ciclul *Regi* și părțile întunecate ale războiului.

Raționamentele articolului, care leagă discursul poeziei în vers alb de experiența câmpului de luptă, revin iar și iar și în lucrările ulterioare de istorie literară. Dacă examinăm mai nuanțat problema, firește, nu este vorba despre faptul că forma de exprimare mai liberă, mai elementară ar fi în vreun fel „consecința” experiențelor trăite, îndurate, ci mai degrabă invers: modalitatea de exprimare experimentată și descoperită părea mai adecvată pentru modelarea evenimentelor legate de război, decât poezia cu formă fixă, cu rimă. Imaginea războiului în poeziile lui Endre Károly (ori chiar Szentimrei), care respectă canonul, diferă de cea din poeziile libere ale lui Bartalis sau a lui Szentimrei de mai târziu, intitulată *Corul celor căzuți pe miriște* (*Elesettek kara a tarlón*). La Szentimrei, poeziile din 1915, *Sfâșietorul cântec al soldatului secui* (*Székely katona keserves éneke*) sau *Cântec despre bunul soldat* (*Ének a jó katonáról*), aproape că diseminează problema în cântec: eroizează, respectiv perceptivizează funcționalitatea indestructibilă a organizării:

Din trei, viu nu-l găsi pe nici unul:
Trudită inimă-l durea pe soldat, bunul.

A doua zi cu alți trei făcea pereche.
(*Cântec despre bunul soldat*)

Spre sfârșitul războiului, încrederea în această funcționalitate de neclintit – respectiv structura poeziei care o sugera – slăbește în poetica lui Szentimrei. În 1917, *Balada soldaților decapitați* deja instituie o altă pârghie la mecanismul care încearcă să-i întrebuințeze pe soldați doar ca pe niște instrumente, și-n care oricine e înlocuibil cu altcineva. Punctul de pornire îl constituie suvenirile uniformizate ale „fotografilor de periferie”, pe care trupurile, uniforme sunt aceleași, doar capetele trebuie

schimbate. Fotografiile astfel obținute sunt false, desigur, căci îmbină elemente care nu se potrivesc:

Tuturor li-e identică statura,
Pe niciuna capul nu se-așează.
Și totuși, cu-aceleași cuvinte
Răspunde privirea istească:
În amintirea anilor de serviciu
(1914-15)

Bravura lui Szentimrei e că-i spune pe nume, și prin adresare îl concepe pe cititorul model al poeziei, un „pelerin” alături de care contemplă și comentează imaginile. În ultima strofă a poeziei, în sistemul de referințe al textului, ca turnantă, este introdus și călătorul/cititorul model apărut inopinat. Astfel se extinde spațiul pentru care istoria „soldaților decapitați” este validă:

O, stai, călătorule. Ascultă
Poza cum trebuie fabricată
Ascultă povestea vieții tale,
Rostuită de-o lege strică.

Și în poeziile de mai târziu ale lui Szentimrei devine caracteristică acea tendință generalizatoare care așază în interdependențe mai cuprinzătoare și cele mai banale întâmplări. Jancsó Elemér leagă analiza poeziilor sale exact de această schimbare de perspectivă: „la el, până și cea mai insignifiantă senzație se atribuie forțelor universale și supraumane”.²⁷¹ Datorită acestui demers, i se alipește ulterior liricii lui Szentimrei epitetul de „cosmic”.²⁷² Pe baza *Baladei soldaților decapitați* se poate evidenția că generalizarea este posibilă nu numai prin intermediul înșiruirii unul după

²⁷¹ Jancsó Elemér, *Cincispezece ani de lirică maghiară în Transilvania (Az erdélyi magyar líra tizenöt éve)*, p. 68, în: *Contemporanii mei (Kortársaim)*, Editura Kriterion, București, 1976.

²⁷² V., de pildă, Jancsó Béla, „Poezia lui Szentimrei Jenő” („Szentimrei Jenő költészete”), p. 57, în: *Literatură și existență socială (Irodalom és közélet)*, Editura Kriterion, București, 1973.

altul a diferitelor niveluri semnificante de factură expresionistă, respectiv prin invocații adresate unor forțe cosmice abstracte, ci și foarte simplu (și mai puțin spectaculos), prin răsturnarea circumstanțelor unui dialog, care îi atribuie, brusc, cititorului-model fragmentul istorisit.

Însăși circumstanța dialogului – și conflictul central de valori al „baladei” – poate părea cunoscută, de altfel, și din volumul pe care Szentimrei l-a publicat în 1916, la Budapesta, cu titlul *Drept, la atac!* E o carte de un gen aparte: Sóni Pál o caracterizează drept „confesiune lirică filosofică”.²⁷³ Conform lui Gálfalvi Zsolt, e „o rofesiune de credință ascunsă îndărătul unor termeni militari”, „anularea propriului trecut și negarea, în general, a tot ceea ce a fost până atunci”.²⁷⁴ Și aici este vorba de un text în care adresarea către ascultător/cititor se produce direct, la persoana a doua singular. Este vorba de un fel de „pareneză”, de meditație, o carte care împărtășește experiențe. Szentimrei își dublează publicul: ceea ce are de spus este valabil, în primul rând, în conjuncturile războiului, îl ajută (prin păstrarea individualității proprii) pe participantul la luptă să supraviețuiască. Pe de altă parte, cartea încearcă să vorbească despre plenitudinea existenței prin termeni militărești. *Învățămintele despre luptă pentru toți cei implicați în război* – afirmă subtitlul cărții, iar autorul încearcă să circumscrie încă de la primele pagini poziția de pe care vorbește: genul parenezic, de regulă, li-e mai apropiat creatorilor vârstnici, la vremea aceea Szentimrei neavând decât douăzeci și cinci de ani. „În învățămintele și observații, șase luni petrecute în război pot reprezenta șaiszeci de ani de pace pentru cel ce acolo nu a executat numai un ordin la modul supus, nu numai o obligație pe baza unui ordin înțeleș onest, dar s-a străduit, și în conjunctura dată, să se observe cu ochi deschiși pe sine și haosul revărsându-se însângerat. [...] Mulțimea evenimentelor văzute, auzite și trăite doar aparent își au locul în paginile istoriei și legendelor, în cărțile tactice de buzunar, sau în fața jilțului de judecată al procurorului militar, toate acestea

²⁷³ Sóni Pál, Szentimrei Jenő, p. 65 în: *Atracția operelor (Művek vonzása)*, Editura pentru Literatură, București, 1967.

²⁷⁴ Gálfalvi Zsolt, „Poezia lui Szentimrei Jenő” („Szentimrei Jenő költészete”), p. 9, în Szentimrei Jenő, *Poezii*, Editura pentru Literatură, București, 1963.

sunt viața însăși, depesată de orice formalism, de înflorituri care îngreunează observația. [...] Oare e o idee extrem de bizară să bagi viața în cămașa de forță a legilor războiului și să testezi la ce consecințe duce acest joc?”²⁷⁵ – scrie Szentimrei, iar ideea fundamentală: compararea configurației vieții și a războiului îi înlesnesc și câteva concluzii absurde, crude, mai ales la sfârșitul volumului, prin întrepătrunderea diferitelor puncte de vedere: „Ici-colo cade câte unul. Nu-i bai. Numai că linia de atac să fie din nou refăcută. Cum? Privind de aici, din poziția comandamentului, e atât de simplă contabilizarea celor căzuți? Oare voi, acolo în față, de ce ați făcut din asta un lucru atât de complicat?”²⁷⁶ În ultimă instanță, scopul cărții nu-i „critica” războiului, ci mai curând evidențierea acelor similitudini structurale care sunt prezente în sfere ontologice diferite, funcționând aparent contrar.

În subtextul poeziilor scrise de Szentimrei în anii 1920 sunt prezente în continuare câteva asemenea elemente, care apar în formă explicită în paginile din *Drept, la atac!* Cu timpul, firește, accentele se deplasează: metafizica prezentă în pareneză se poate referi și la războiul în sine, la „țelurile superioare” ale luptei: „Că după aceea, pe care parte a acestui front circular vom lupta – eu sau tu – depinde de un factor aflat în afara noastră. Este decis de Comandant – numește-l Dumnezeu, Destin, Fatalitate, Întâmplare sau Adevăr – care a decretat pentru fiecare dintre noi: asalt generalizat, viața.”²⁷⁷ Ulterior, metafizica se păstrează, însă nu-i mai conferă un sens luptei însăși: războiul aproape că se sustrage din sfera de decizie a unei voințe superioare.

O altă temă a cărții, ce revine ulterior în poezii, se referă la moarte. Szentimrei opune morții un fel de organicitate imuabilă, privind-o doar ca episod al unui proces îndelungat: „Cum ai putea atunci să crezi în propria moarte? Moare tufa de trandafiri pe care, ca și pe tine, mâini grijulii o acoperă toamna cu pământ? [...] Cum îndrăzniți să emiteți înștiințare de moarte despre camaradul vostru, al cărui trup îl acoperă florile și viermii? Căci florilor și

²⁷⁵ Szentimrei[!] Jenő, *Drept, la atac!* (Egyenest, támadás!), Budapest, 1916, p. 7-10.

²⁷⁶ Szentimrei, *Ibidem*, p. 79.

²⁷⁷ Szentimrei, *Ibidem*, pp. 13-14.

viermilor le-a fost hrană și cu viața sa. [...] Eu cred și propovăduiesc că nu există, nu poate exista moarte. Cine odată s-a conectat ca un conductor în acest circuit magistral, prin acela întotdeauna circulă curentul. [...] Numai numele i se va schimba, precum și Dunărea a fost Istru cândva, însă prin impresia produsă și atunci, și acum: e un fluviu”.²⁷⁸ Această concepție se poate conecta în mod firesc apoi la principiul expresionist al integralității, care extrapolează eul și totodată îl și proiectează asupra celor mai felurite elemente ale lumii. Artistul expresionist, afirmă Kasimir Edschmid, „împletește fenomenele izolate în marele întreg care alcătuiește lumea. [...] Pentru că este ingenios la modul primitiv, înzestrat, cu mândrie se cedează pe sine marilor minuni ale existenței telurice, făptuiește și suferă cu forță reînnoită. Acești oameni nu parcurg drumul oclitor de revenire la sine al culturii”.²⁷⁹ Lirica lui Szentimrei păstrează ceva, din acest principiu al eternei reînnoarceri, al afirmării ancestrale a vieții, chiar și în perioada cea mai puțin metafizică.

În *Corul celor căzuți pe miriște*, scrisă în 1920, de asemenea aruncă o străfulgerare asupra eternului circuit al materiei, însă la nivelul reprezentărilor obiectivate nu se identifică neapărat cu ciclicitatea vieții eterne. Semnalează doar inevitabilul, nu alternativa unei existențe noi, diferite:

și ne fărâmițăm toamna, precum bălegarul
ca indestructibil să devenim una iarăși
cu Pământul din care, demult, ne-a smuls
singurătatea lipsită de sens.

.....
Trebuie să zăcem aici, ca buzele învinețite
să redea răsuflarea pământului a cărui Credință
în materie a pierit prin noi.

Totodată, nici aici nu poate fi catalogată ca o simplă convenție modalitatea de adresare: în poezie, vorbesc nemijlocit morții,

²⁷⁸ Szentimrei, *Ibidem*, pp. 64-72.

²⁷⁹ Kasimir Edschmid, „Despre poeticitatea expresionismului” („Az expresszionizmus költőiségéről”), pp. 195-197, în: Koczogh Ákos (red.), *Expresionismul (Az expresszionizmus)*, Editura Gondolat, Budapesta, 1967.

soldații căzuți în luptă, și încă la plural, deci ceea ce rostesc ca monolog se zbate să obțină validitate generală în discurs. Astfel, la nivel verbal, materia se revendică de la viu, în ciuda faptului că susține „despre sine” exact contrariul:

Zece, unghiile mâinilor galbene înșfacă pământul natal,
cu degete ude ne mângâie obrazul pajiștea cu rouă.
Deciși, ne-am întins picioarele rigide, înțepenite,
îi arătam lunii, că nu mai avem nevoie de ele.

.....
Tace materia în noi,
tace în preajmă Universul.

Înzestrarea morților cu vorbire (cuvântarea) în această poezie îi exclude din discurs pe cei vii, rezervându-le un spațiu vid, însă nu-i încremenește ca pe morți,²⁸⁰ păstrându-le un alt spațiu, unde „grăitorii”, morții, nu sunt prezenți: „Undeva, în depărtate lunci, cu larmă ce nu răzbate pân-aici/ încă bubuie carul de luptă”. Dacă vrem, această relatare despre existența unui alt spațiu o putem privi ca pe o inconsecvență discursivă, însă în esență e vorba, mai degrabă, despre faptul că preconditionia statorniciei vieții răzbate din cuvântarea morților și prin acea supoziție paradoxală, conform căreia: „tace materia în noi”. Structura apelativă, latent elidantă (în care, deci, nu morții i se adresează cititorului, respectiv eului liric contemplator, ci privitorul „se adresează” morților) funcționează independent de lucrurile discutate, ba chiar și în contradicție cu ele, asemănător celor din poezia *Spleen* a lui Baudelaire: „De-acum, tu plasmă caldă și vie-odinioară./ Ești un granit pe care vagi spaime-l înconjoară” (trad. de Al. Philippide).²⁸¹ Materia care vorbește/căreia i se poate vorbi, nu

²⁸⁰ Despre figura de stil care le atribuie morților și obiectelor glas, despre prosopopeie, scrie Paul de Man că pericolul latent este ca „prin atribuirea capacității de vorbire celor morți – mulțumită structurii simetrice a tropului – cei vii devin dintr-o dată muți, împietriți în propria moarte”. *Autobiografia ca mutilare*, p. 103.

²⁸¹ Enunțul propoziției contrazice propriile ipoteze. [...] Existențialul creat prin eliziune (*ammicity*) rămâne independent de apelul la oricare dintre caracteristicile reale ale obiectului numit”. – spune despre rândurile lui Baudelaire Jonathan Culler, în: *Apostrophe. Helikon, Observatorul de teoria literaturii*, nr. 3/2000. p. 376.

devine obiectul unei simple descrieri, ci este și componenta care exprimă o concepție despre lume, despre poezie.

Așteptările diasporei expresioniste

În prima sa carte dedicată literaturii maghiare de avangardă, bazându-se pe grupurile novatoare rămase în afara granițelor Ungariei, și concret pe Szentimrei Jenő, Bori Imre scrie următoarele: „[în anii '20] diaspora expresionistă trăia în continuare în epoca așteptărilor, și astfel a reușit să întemeieze atelierele proprii ale expresionismului cu fizionomie aparte, care-i sunt caracteristice doar ei.”²⁸² Într-adevăr, după hotărârea de la Trianon, în statele succesoare pare, pentru câțiva autori, viabilă și în continuare poetica expresionistă, pe când pentru scriitorii poeți ai emigrației vieneze – care, în majoritate, au luat parte activ, nemijlocit la revoluțiile din Ungaria – devine critică credința investită în evoluția social-artistică. Manifestul lui Bartalis János, apărut în 1920, *În întâmpinarea noii arte*, schițează perspective de viitor optimiste pentru „poeții din Transilvania și Banat”.²⁸³ În această perioadă, rolul orașelor, al instituțiilor situate la distanță de centrul de dinainte crește brusc, devin cvasicentrale; nevoia și posibilitatea înființării noilor instituții și discursuri, într-o anumită măsură, amintesc de situația explozivă avangardistă a anilor 1910. Totodată, nu se poate lăsa în afara atenției nici ipoteza că „vidul de putere” temporar produs în statele succesoare (destrămarea vechilor structuri de putere, reorganizarea, respectiv instalarea flexibilă a structurilor noului stat) a deschis drum de manifestare pentru creatorii avangardiști de opoziție, *par excellence*, posibilități care anterior păreau total iluzorice și izolate. Andrei Corbea formulează o ipoteză asemănătoare la caracterizarea activității grupărilor expresioniste germane din Cernăuți: „descompunerea

²⁸² Bori Imre, *De la secession la dada (A szecessziótól a dadáig)*, p. 248.

²⁸³ Pentru o analiză mai amănunțită, v. Derék Pál, *Poezii turnului de beton armat (A vasbetontorony költői)*, pp. 20-52, respectiv capitolul despre Bartalis din prezentul volum.

Monarhiei habsburgice și fracționarea câmpului de forțe central de limbă germană au făcut ca agenții acestuia, risipiți prin provincii, să încerce a compensa pierderea legăturii nemijlocite cu Viena. [...] În cazul Bucovinei, acest interes a fost stimulat în mod decisiv de către criza câmpului cultural local de limbă germană; dislocarea vechiului câmp al puterii și eliminarea din scenă a clientelei corespunzătoare a oferit intelighenției – prin tradiție dominată, pentru că în opoziție cu puterea – șansa de a prelua controlul asupra mecanismelor câmpului cultural”.²⁸⁴ Strădanii similare nu puteau să caracterizeze, firește, decât temporar avangarda transilvăneană: spre mijlocul anilor 1920, păstrarea legăturilor transfrontaliere cu diferitele națiuni, culturi a devenit deja de importanță capitală – forța publicațiilor editate de Franyó Zoltán, Szántó György și Dienes László rezidă tocmai în asumarea rolului de intermediere, a inter-naționalismului în sensul strict al cuvântului.

Prin activitatea poetică și de redactor/organizator, Szentimrei a contribuit semnificativ la răspândirea în Transilvania a discursului avangardist. În coloanele revistei *Napkelet*, apoi în paginile *Ziarului de Duminică*, le-a creat posibilitate de manifestare multor autori care, prin gustul poetic, nu se puteau apropia de cercurile de la *Pásztortűz* și, ulterior, de la *Erdélyi Helikon*. Cu referire la poeziile din această perioadă, Sóni Pál afirmă: „Dacă Bartalis se înrudește cu avangarda în structură, Szentimrei e înrudit cu avangarda prin programul său. [...] În anii '20, Szentimrei își edifică poezia sub semnul apropierii de un curent avangardist dat: de expresionism”.²⁸⁵ Dacă analizăm mai amănunțit poeziile lui Szentimrei din această perioadă, putem plasa în contextul expresionismului, pe de o parte, frecvențele asocieri, enumerări, exclamații („și râdea râul, râdeau sălciile, râdea Soarele,/ râdeau zidurile de beton trist-cenușiu ale Teatrului” – *E primăvară, totuși*; „umblăm cu capul sub vreme,/ cu capul sub lumină,/ cu capul sub cagulă” – *Constructorii de turn la Babilon*). Pe de altă parte, o trăsătură de orientare poate fi considerată deja amintitul

²⁸⁴ Andrei Corbea, „Expresionism la Cernăuți”, pp. 130–131, în: *Paul Celan și „meridianul” său*. Editura Polirom, Iași, 1998.

²⁸⁵ Sóni Pál, *Radiația avangardei (Avantgarde sugárzás)*, pp. 93-94.

principiu al integralității, al cultului vieții. „În cadrul operei, scriitorul sau poetul expresionist încearcă să reordoneze într-un context organic viața, fragmentele de existență ucise, eviscerate de absurdul realității”²⁸⁶ – scrie Deréky Pál, iar Szentimrei „de-ternează” imaginile poeziilor sale tocmai spre aspectele globale, spre conexiunile mai cuprinzătoare, care depășesc concretețea și particularul. Construcția mecanicistă o contrapune viului, spiritualului, supraestimând categoria din urmă (*Dați-mi viață*). Într-un anumit înțeles, este vorba de o „poetică tezistă”. Între altele, poezia devenită celebră, *Torentul îi răspunde digului*, semnaleză că discursul său este compatibil până și cu discursul alegoric-situațional transilvan – cu toate că universul poeziei, ideologia ei se structurează în polemică cu el. Creația lui Reményik, *Dig (Gát)* construiește în jurul funcției digului un fel de poezie cu rol, iar Szentimrei, deprecind această funcție, vede în el un model de identificare mai izbutit în rolul șuvoiului, care trece ușor peste dig. „Controversa” se desfășoară pe un plan secundar, alegoric al semnificațiilor:

[...] Dă-i drumul, deci,
digule, joacă-ți rolul pân' la capăt!
Însă e viu șuvoiul și se prăvale peste tine,
precum uraganul peste nisipuri mișcătoare.

Digul devine în poezia lui Szentimrei desemnantul construitului, a „îndărătniciei” de neclintit, iar șuvoiul devastator de construcții apare totodată și ca un principiu etern, fertilizator al luncilor, purtător de viață. Nu lipsește din poezie nici acel gen de ironie prin contaminare, cu încărcătură politică, din anii 1910, specifică poeziei expresioniste germane:

Operă magnifică e digul, cum Operă la fel
de mare-i mușuroiul săpat de cârțițe cu botul,
ori ce de titanică Operă-i în putreda Europă
rețeaua de tranșee șerpuind de-a curmezișul.

²⁸⁶ Deréky Pál, *Poezii turnului de beton armat (A vasbetontorony költői)*, p. 47.

Poezia lui Szentimrei contrapune viul, nașterea organică, raționalismului constructor de diguri, evaluează principiul autonom al naturii, înformul ei genezic, metamorfozele congruente propriilor ei legi în opoziție cu imixtiunile umane cu rezultate considerate durabile, indestructibile, însă trecătoare în realitate. Primul nivel al poeziei, s-ar putea spune, deschide posibilități de pătrundere spre argumentele protecției globale a mediului, a ideologiei sale, în care mecanismele de regenerare ale naturii se dovedesc mai puternice decât construcțiile umane. Totodată, trecând în nivelul secundar al semnificațiilor – și-n acest substrat simbolistic „polemizează” cu poezia lui Reményik – se pune la îndoială atitudinea care-i încătușează forța, ca și energiile risipite pentru imobilitatea ei, posibilitatea conservării pe termen lung a stării create. De fapt, textul recurge la demolarea metaforei digului, rămânând totuși în cadrul discursului poetic alegoric: digul este o construcție luată în sensul strict al cuvântului, doar temporar i se poate opune apei, a cărei forță, în schimb – în sistemul de argumente al poeziei – este eternă. În această ordine de valori, „durabilitatea” este considerată și în continuare o valoare deosebită, alăturându-i-se în același timp elemente-cheie ale ideologiei expresioniste mobilizatoare: „viață miraculos de nouă, miraculos de frumoasă”, „libertatea”, „Forța etern creatoare”, ireverența față de structurile îmbătrânite, caduce („și puiandrii-mi de spumă sar peste umerii-ți lichenosi/ și râd de orgolioasa ta înfumurare”).

Un mod identic de structurare, o ideologie similară se află și în planul secund al poeziei din 1932, *Lege (Törvény)*, care lărgeste prin remarci, enumerări expresioniste cercul lucrurilor supuse, ca și digul, legii vremelnice:

O, turnuri!

O, coșuri de fabrici, zgârie-nori!

O, recorduri de înălțime încălecate pe motoare!

.....
Lupta, țelul, legea, statul, știința, imaginația, creația,
viața: toate-s Nimic.

Ea este Legea.

Atributele „Legii” personificate în poezie se suprapun peste ale unui copac secular, însă plesnind de forță vitală, care sugerează forța elementară a organicității. Szentimrei nu-i totuși un poet „apropiat de natură”: pe el îl preocupă metafizica vieții, se apropie de elementele naturii pe un nivel abstract, asemenea lui Walt Whitman, îmbinându-le într-o imagine universală integratoare. Tendințele emancipatoare se formulează și ele în această dimensiune metafizică („De-aici nu-i drum de-ntoarcere și nici înainte,/ doar în sus” – spune în poezia *Constructorii de turn la Babilon*) – acest program, în esență, aproape că rezonează cu al expresioniștilor germani, pe care critica marxistă i-a sancționat ulterior tocmai din acest motiv.²⁸⁷

Expresionismul lui Szentimrei respinge raționalismul, astfel că nu poate fi considerat un activist în sensul de aderent la acest curent avangardist.²⁸⁸ În structura lor intimă, poeziile păstrează substratul „esenței pure” caracteristic și simbolismului, înclinând totodată spre un fel de misticism extrarațional. Această concepție nu-l împiedică, totuși pe Szentimrei ca, împreună cu Benedek Elek, să furnizeze publicului larg informații practice în paginile „revistelor populare” și pentru copii, ca să pună calitățile sale de organizator și publicist, asemănătoare cu ale lui Kassák, acționând însă în alt mediu, în slujba „educației populare”. Mai mult, Szabó Zsolt evidențiază în teza lui de doctorat despre Szentimrei că în această activitate valorifică și discursul poetic anterior, respectiv textele sale: „în gazeta care se adresa exclusiv publicului rural, *Duminică (Vasárnap)*, apoi în ziarul care se adresa segmentului clasei mijlocii, *Știrea de Duminică (Vasárnapi Újság)*, revine uneori la poeziile mai vechi, iar poeziile

²⁸⁷ Lukács György critică, depășind conținuturile revoluționare, concepția artistică expresionistă și din punct de vedere epistemologic: „de aceea înseamnă o sărăcire conștientă a conținutului realității înfățișate abstracțiunea lui Worringer, «eliberarea» de «referințe» gen Picard, «esența» gen Pinthus. [...] în realitate, superficialitatea caracteristicilor luate direct poate fi învinsă (eliminată) numai prin cele adevărate, esențiale, aflate în profunzime. «Esența pură» depozitată de orice caracteristici este necesarmente vidă”. Lukács György, „*Măreția și decăderea expresionismului (Az expresszionizmus „nagysága és bukása”)*”, p. 38, în: Illés László (red.), *Controversă despre expresionism (Vita az expresszionizmusról)*, Fundația Lukács György, Budapesta, 1994.

²⁸⁸ Pentru chestiunea fundamentării raționale a activismului, v. Deréky Pál, *Poezii turnului de beton armat*, pp. 63-67.

pentru copii publicate în *Cimbora* (*Camarad*) evocă, firește, jocurile pentru copii și atmosfera cântecelor populare, prin versificația tradițională. Totodată, a considerat că forma tradițională este mai adecvată și pentru poeziile publicate în calendarul *Kaláka* (*Clacă*) și în *Cronică maghiară în versuri*” (*Verses magyar krónika*).²⁸⁹

În acest context se cuvine amintită și realizarea acelui proiect teatral avangardist în parte, care a pus în scenă pentru prima oară genul poemului scris pe mai multe voci, interpretat de o brigadă artistică: „Șansa mi-a înlesnit întâlnirea cu Antal Márk, care a fost adjunctul șefului Comisiei Naționale a Culturii Populare. El m-a ajutat. El mi-a adus micul său grup de seminar. Erau printre ei oameni de toate felurile: muncitori, intelectuali, elevi, comuniști și necomuniști. [...] Am botezat acest grup restrâns, după Stanislavsky, *Studiou*. Am ținut reprezentații în sala de festivități a gimnaziului catolic și în clubul ziariștilor. Prima poezie pe care am recitat-o a fost *Cântec despre mine însumi*, de Walt Whitman – vocea solo fiind chiar Gaál Gábor. [...] Ulterior, *Studiou* a intrat în contact cu revista *100%*; de la ei și de la soția lui Kassák, Simon Jolán, care era preocupată, de asemenea, de lucruri asemănătoare, am primit cântece revoluționare chineze și ale negrilor, poezii de Apollinaire și Maiakovski”.²⁹⁰ Pe Szentimrei îl preocupa, în primul rând, caracterul polifonic al genului, el însuși încearcă în poezii interferarea diferitelor voci, niveluri lingvistice (de ex. *Simfonie de cuvinte*). La el acest experiment țintește, în fond, aceeași finalitate ca și schimbarea discursului liric de la sfârșitul anilor 1910. Ulterior descoperă acel context în care poetica și cadența versului liber expresionist funcționează cel mai bine: „Aici am început să simt, cu adevărat, despre ce e vorba. Despre intensificarea până la esențializare a forțelor sufletești care se manifestă în poezie. Acum s-a manifestat de la sine criteriul hotărâtor optim pentru cor în alegerea poeziilor. [...] Misiunea: cu

²⁸⁹ Szabó Zsolt, *Viața și opera lui Szentimrei Jenő* (*Szentimrei Jenő étele és munkássága*), Teză de doctorat, manuscris. Cluj, 2000, p. 115.

²⁹⁰ „Cincizeci de ani în slujba literaturii.” Convorbirea lui Huszár Sándor cu Szentimrei Jenő („Ötven év az irodalom szolgálatában.” Huszár Sándor beszélgetése Szentimrei Jenővel), în: Huszár Sándor, *La masa scriitorului* (*Az író asztalánál*), Editura pentru Literatură, București, 1969

ajutorul spectacolului să transformăm idei abstracte în forțe cu eficacitate elementară”²⁹¹

Structura poetică din *Simfonie de cuvinte* evocă într-un fel, prin imaginile sale, textul poeziei *Șuvoiul îi răspunde digului* („Reversă-te, slovă, asaltând diguri”), depășind totodată cu mult caracterul tezist. Se întrepătrund, reluate, formând structuri muzicale, părți compacte ale poeziilor, fragmente de diferite tonalități:

Reversă-te, slovă, umple cu Tine însăși sala cu arcadă eternă
a vieții!

Dilată-te, sală, tu, criptă cu boltă nemărginită
în care pe trupul zeilor vii
prăznuiesc gândaci de cimitir cât pumnul.

.....
viață astâmpără, viață alintă,
viață îmbunează și-n vis te scufundă
Poezia.

Apoi, pe-o luncă însoțită, sub cer albastru blând, liberă, liberă
chiuiește:

para focului,
roza soarelui,
omătuța râde,
câmpia surâde,
joacă, joacă
piciorușe,
para focului, roza soarelui.

Versurile autotematizante ale poeziei se manifestă ca acte avangardiste, performative în structura „simfonici” („Răsunătoare cornuri de-aramă roșcată sună-acum alarma”). Nu lipsește din text enumerarea expresionistă cu specific de „inventar”, iar variația stărilor de spirit se realizează prin intermediul alăturării diferitelor

²⁹¹ Szentimrei Jenő, „Pe scurt, despre corul de recitatori” („A szavalókórusról dióhéjban”), pp. 217-218, în: *Steia în loc de șablon (Sablon helyett csillag)*, Editura pentru Literatură, București, 1968.

voci, a fragmentelor de text cu grade diferite de stilizare – acesta este, poate, cel mai ambițios proiect poetic al lui Szentimrei.

„Cine-i sigur că s-a întâlnit cu mine?”

În 1916, primul capitol din *Drept, la atac!*, Szentimrei l-a intitulat *Eu*. În această parte din pareneză, autorul tratează importanța stăpânirii de sine, a rămânerii pe cont propriu a soldatului. Eul devine accesibil mai ales prin intermediul experiențelor anterioare, prin fermitatea sau eșecurile din diferitele sale roluri; afirmă: „precum și chipul Comandantului se poate cunoaște numai prin medierea faptelor sale, nici El nu va sta niciodată în fața ochilor noștri perfect clar, pentru că lupta încă nu s-a dezvăluit sub toate aspectele, în cele o mie de variante ale ei. Nu știm cum va suporta greutatea nici măcar imaginate până acum, de-i e destul de puternic brațul și îndrăznește în clipa dată să lovească, la porunca ei coercitivă – dacă trebuie – cu forța unui baros pneumatic de oțel care cutremură pământul sau alteori presează cu mișcare lentă, delicată, dopurile sticlelor de șampanie”.²⁹² Modalitatea scrierii cu majusculă mediază percepția unui eu metafizic concretizat în text, totodată se pune problema incompatibilității, care se poate disemina, în parte, prin prezența reală, prin manifestare în lumea materială, obiectivă – pe baza reacțiilor de răspuns la cele constatate.

Soluțiile de limbaj, prin care se vorbește despre personalitate la persoana a treia singular, ca „el” (între timp păstrându-se și limbajul de comunicare directă cu ascultătorul/cititorul său), e o dovadă a obiectivizării eului. Curente literare de la începutul secolului, între ele și expresionismul, își deplasează modalitățile de discurs înspre obiectualizarea eului. În cazul expresionismului, acest aspect se realizează într-un paralelism specific, concomitent cu „însuflețirea” obiectelor.²⁹³

²⁹² Szentimrei, *Drept, la atac!* (*Egyenest, támadás!*), p. 18.

²⁹³ „Personen sind nicht mehr Personen, Dinge nicht mehr Dinge.” – rezumă aforistic Silvio Vietta. Pe larg, v. capitolul „Verdinglichung des Ich und Personifizierung der Dinge”, în Silvio Vietta, Hans Georg Kemper, *Expressionismus*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1997 [1975], pp. 40-82.

În câteva dintre poeziile de mai târziu, precum cea apărută în coloanele revistei *Genius*, *Merinde pentru drum* (Útravaló),²⁹⁴ Szentimrei ajunge în vecinătatea unor asemenea procedee avangardiste ce rezonază cu reflecția de mai sus, o propagă în alte medii, precum cel al ficționalizării subiectului poeziei:

spuneți-le celor vii că a trăit aici un om care s-a sfâșiat în
cuvinte
dar nimic n-a devenit mai bun prin el. Îi sângerează doar piep-
tul și unghiile.

Subiectul se distanțează pe sine de propriile cuvinte, iar „locul” discursului îl situează într-un plan exterior. Se reduce distanța dintre cuvânt/obiect, cuvintele încep să se comporte ca și obiecte, într-un mod asemănător ca în cazurile „resemantizării prin desemnificarc-materializare”.²⁹⁵ Prin faptul că „natura instrumentală” a semnelor se manifestă într-o multifuncționalitate divergentă, caracterul instrumental însuși se resemantizează în poezie:

[...] însă va meșteri apoi o vază poate din bucățile mai mari
pentru mesele din saloanele câte unui intrigant dibaci.
Îl dezgroapă țăranul de lângă strungă și-i vinde fabricii
minereul,
sapă va fi, coasă va fi meteorul ce cade.

Ulterior, poezia *Merinde pentru drum* n-a mai intrat în nici un volum al lui Szentimrei, dar și alte texte din această perioadă dovedesc că despărțirea dintre discurs și eu pare să fi constituit o problemă importantă la mijlocul anilor '20 (v. și *Cuvintele mele* (Szavaim), *Sunt poezia* (A vers vagyok). *Eternă solitudine* (Örök magánosság), *Amiază* (Dél van). La Szentimrei, punerea acestei

²⁹⁴ În Kovács János (red.), *Genius-Noul Genius. Antologie* (Genius–Új Genius. Antológia), Editura Kriterion, București, 1975, pp. 87-88.

²⁹⁵ V. și Kulcsár Szabó Ernő: „...cine te salută, clipă ivită”. *Subectivism și depersonalizare la Kassák în anii douăzeci* („...ki üdvözöl téged születő pillanat”. *Alanyiség és deperszonalizáció a húszas évek Kassákjánál*), p. 137, în *Discurs și orizont* (Beszédmód és horizont), Ed. Argumentum, Budapesta, 1996

probleme rămâne fundamental de natură epistemologică, corespunzător orizontului modernității: posibilitatea cunoașterii eului devine incertă în aceste texte, nu în aceeași măsură și ontologia sa. Deși inaccesibil, incognoscibil („Cine-i sigur că s-a întâlnit cu mine?” – întreabă poezia *Cuvintele mele*), eul apare ca principiu dominant în aceste poezii, aproape emitând semnale despre sine. Principiul integralismului expresionist se poate determina și pe această bază, în cazul tematizării eului se pune totodată și problema incognoscibilității, esențialității Întregului:

Credeți-mă, poate doar firave strofe, doar frânturi de rânduri
e fiecă poezie. Câte-un suspin mărunț, câte-o clipă de
bucurie,
dar poemul cel mai lung, întreg, din care m-ați putea
cunoaște,
nicicând nu se va așterne pe hârtie.

.....
Căci iată, uneori un cuvințel „și” conferă înțeles înalt vorbirii,
uneori modesta broasca-apci îi dă câmpiei strălucirea altui chip,
pe neîndrăzneala unui sărut alunecă uneori fericirea cerească,
din timp se desprinde un minut și se urâtește chipul unui
mileniu.

Eu?

Două litere firave și acestea, două sunete semețe altădată,
blând suspin alteori sau urlet dezarticulat pe două voci.
(*Cuvintele mele*)

Volumele *După-amiază de vară la Egeres*, din 1924, și *Trebuie să spun*, din 1930, sunt unitare în privința indiciilor ideologice-conceptuale-poetice schițate mai sus și reprezintă, totodată, și vârful liricii lui Szentimrei. În anii '30, scrie mai puține poezii, și acestea fiind mai mult texte ocazionale (*Tu-ți dorești de Crăciun o poezie?*, *Scrisoare trimisă-n urma unui tânăr coleg mutat*, *Către lordul șchiop* etc.). Sunt și acestea poezii teziste, fără a poseda însă forță instiuitoare de model. Ciclul de poezii apărute sub titlul *Însemnările*

de jurnal ale unui ziarist din volumul *Balanță crudă* (*Nyersmérleg*), aprind licărul speranței apropierii poetului de poeziile obiectuale în genul însemnărilor de jurnal, constatative, ale lui Bartalis János, însă aceste texte nu sunt într-atât agente ale fixării faptului petrecut, cât mai degrabă ale fixării trăirii, și astfel devine poezie lirică în aceeași măsură ca și cea de dinainte. Aici se notează autocaracterizarea frecvent citată ulterior: „alții au devenit poeți, eu ziarist”. Ultimele poezii importante, *Amiază*, din 1932, sau *Ziduri*, din 1935, sunt reacții la aceeași problemă, a eului aflat în metamorfozare, a mediului schimbat, din nou, pentru ultima oară, cu forță primară. Poeziile, reduse ca număr, scrise în anii '40-50, nu mai aduc nuanțe singulare nici prin specificul lor subiectiv, liric. Metafora „zenitului” din poezia *Amiază* funcționează ca un fel de predicție de autoîmplinire:

A trecut viața pe lângă mine.

M-am îndepărtat și eu de viață, de oameni, de prieteni, de destine.

.....
Cercul s-a-nchis deja. Râu tânăr, m-am revărsat din matcă,
m-am întins peste pietre, iarbă, flori, dar încet
am reușit să mă retrag. Aceasta-i bătrânețea, știu, n-am
căutat-o eu,
ea m-a găsit, sapă în fața mea și cu mine albia calmă.

.....
Totu-i clar deja. Extrem de clar, sumbru de limpede uneori,
îmbucurător de limpede. Imn și cânt funebru, elegie și
ditiramb.

Sărbători toate ale luminii pure, nu ale nopții și nici ale
obscurilor amurguri.

Soarele stă-n zenit. E amiază. Stau singur în largul câmpiei.
E atât de frumoasă că trebuie, concomitent, să plângi și să
surâzi vrăjit.

E atât de frumoasă ca moartea.

Poezia lui Szentimrei Jenő (ca și a lui Bartalis János sau Becski Irén) poate fi considerată o verigă de legătură între diferitele discursuri și conținuturi semantice – uneori, diferitele variante

ale modernității literare sunt concomitent determinante în poeziile sale. Privind istoricul desfășurării poeticii sale, putem vorbi de deplasări ale accentului, primele volume se pot încadra în tradiția poeziei lirice de la cumpăna veacurilor, apoi pe linia tradiției estetismului, iar în perioada cea mai conceptualizată, mai valoroasă a carierei se apropie de poezia liberă expresionistă. Structura imagistică a poeziilor sale este caracterizată și-n această perioadă de asociații relativ reținute, conținuturile semantice aglutinate nu se situează la deschideri atât de mari ca în cazul autorilor de la *A Tett* sau *Ma*, în textele sale se produc alternări mai degrabă între rânduri decât între cuvinte. Totodată, această lirică favorizează crearea unor mari compoziții polifonice, cele mai importante experimente de acest fel ale lui Szentimrei fiind *Simfonie din cuvinte* și *Oratoriu*, construită și ea pe repetiții de motive și refrene, pe alternarea discursurilor. Frecvent, poeziile sale transmit senzația revelației extatice a întâlnirii cu lumea, așezându-se pe ele însele într-un fel de prezent atemporal. Eul subiectiv este atras și el în acest sistem larg de corelații, astfel că se distanțează de eul empiric, se obiectiv(iz)ează, dar, în același timp, maturizat, transformat în forță universală, devine unul dintre cei mai simptomatici protagoniști ai liricii sale.

CAPITOLUL VIII

PREZENȚA AVANGARDEI ÎN LIRICA
ALTOR AUTORI*Kahána Mózes*

Receptarea ulterioară a încercat să-l includă pe Kahána Mózes în tradiția literaturii maghiare din România mai ales ca prozator (ca autor al romanelor *Trascău*, respectiv *Șase zile și a șaptea*). Însă ca poet merită cel puțin tot atâta atenție cât și ca prozator. Drumurile vieții l-au pus în contact cu medii și locuri diverse: s-a născut în zona Gheorgheniului, a trăit la Sfântu Gheorghe, Târgu-Mureș, Budapesta, Viena, București, Berlin, Paris, Moscova, Chișinău. Primele poezii i-au apărut în *Oglinda* din Târgu-Mureș, apoi în budapestana *Ma*. Asemenea lui Reiter Róbert, în scurtă vreme se află printre colaboratorii frecvent publicați de revistă. Poeziile sale sunt mult mai fragmentate, mai confuze decât ale lui Reiter, sau chiar decât poeziile contemporane ale lui Kassák, utilizează frecvent modalități de construcție nominale și diferite efecte de sunet. În această perioadă poeziile sale rezonază mai degrabă cu poetica futuristă:

Sunt fără grai.
Energie.
Deja ca pielea găinii.
Forța cărbunelui.
Subiect.
(*Legea cuvântului meu*)

La începutul carierei poetice – cel puțin în mărturisirile din amintirile sale – nu atribuie însemnătate deosebită modului de exprimare, relatează în mai multe ocazii că poeziile publicate în *Ma* le-a scris într-un timp scurt, în grabă: „Trei poezii mi-au apărut sub pseudonimul Joel Béla. [...] Le-am așternut pe hârtie în pripă, ca experiment, în cazarma din Alba Iulia, după lecturarea unui număr din *A Tett* – și sub efectul acesta”.²⁹⁶ Fragmentarea poeziilor, densitatea frânturilor are uneori ca rezultat soluții ingenioase:

Nu există departe și aproape,
sus și jos,
încă și deja,
unde și când.

–: întotdeauna e acum,
pretutindeni e aici
în același plan de perspectivă:
eu.
(*Concepție*)

În tabăra de la *Ma* se află printre cei cărora le apar mai multe volume în această perioadă, însă textele publicate în ele nu justifică tratamentul privilegiat față de alți autori transilvăneni atașați de avangardă, cu mai puține șanse de publicare. Volumul de poezii din 1919, *Univers (Univerzum)*, care a apărut la Budapesta în editarea revistei *Ma*, se încadrează în linia „fabricării de cuvinte” a avangardei maghiare timpurii, în care dorința de abatere de la normele limbii n-a avut întotdeauna rezultate reușite. Amalgamarea imaginilor creatoare de atmosferă, cu caracter evocator, cu conținuturi abstracte, duce de multe ori la un efect aproape ininteligibil („În fața unor femele mecanicizate, mirosind a cină/ intelectualismul i-a coborât în cei doi apucători” – *Omul concav*). A doua sa carte, *Eu, Tu, El*, care a apărut tot în editarea revistei *Ma*, la Viena, în 1921, conține texte mai epice, greu încadrabile ca gen, dar nici acestea nu constituie un salt calitativ semnificativ. Lexicoanele, în general,

²⁹⁶ Kahána Mózes, *Cartea cărților nescrise (Íratlan könyvek könyve)*, Editura Szépirodalmi, Budapesta, 1969, p. 413.

consemnează această plachetă ca volum de versuri, însă autorul o numește, între anunțurile publicitare ale următoarei cărți, volum de nuvele.

Cea mai remarcabilă lucrare a lui Kahána în această perioadă, neîndoielnic, e volumul de poezii *Dincolo de politică*, din 1921, care apare deja în îngrijirea autorului. Aceste texte fără titlu s-ar putea încadra cel mai bine la cuvântul-titlu dadaism grotesc: aceste texte nu se apropie într-atât de activitatea vieneză a lui Kassák Lajos, ci s-ar putea compara mai curând cu operele cu tonalitate mai ironică ale lui Barta Sándor – și motivul cadavrului întărește această alegație:

Numai cadavrele au rămas în viață și comuniștii,
care sosesc și ucid curați, precum varul

.....

Numai comuniștii cântă imperturbabil:
suntem oameni simpli ca varul!
cine a văzut ceva mai puternic și mai ucigător?
[*Se spune...*]

Apar și elementele dadaiste de poetică a sunetului; pe lângă tonul sarcastic, care impregnează textul, propozițiile, imaginile, respectiv tehnica montajului care se realizează în diferite limbi naționale, pot oferi alte argumente pentru abordarea volumului *Dincolo de politică* în context dadaist:

Diminează oricine poate simți:
suntem de sârmă cu firoși ochi de fier
nu există scăpare;
son tour fiecare se-ntoarce în fier.
De-acum numai gomm gomm klamm klimm
braț picior cap zium zuam to to
erotica fierului
[*Dimineța...*]

„Haide-haide” am sfârtecat burta de rechin a gustului!
au apărut cadavrele uriașilor înghițiți

acum poți să crezi că nimeni de acolo nu învie, basta
 Bassta Basssttta
 gata șmafu
 Grandioasă ciură porcina universală
 [Și tunurile...]

În aceste texte ale lui Kahána, cea mai apăsată, mai pronunțată este înfățișarea grotescă a corpului, aici deopotrivă valabil pentru valorizarea sferei „de jos” a material-corporalului („cozile târnăcoapelor penisuri sublim// EROTICĂ în ciocane”), folosirea cu aluzii satirice a acestei sfere („Mai devreme-mai târziu pe bancheri îi elimină prin colon”), respectiv reprezentarea hiperbolizată a corpurilor („până la faringe am căscat gura și tu ai sărit în ea în chip de vânt roșcat”). Luată pe bucăți, e vorba de o carte extrem de ingenioasă, s-ar mai putea evidenția, pe lângă cele de mai sus, frecvența apariție a mașinii (accentuată și prin verzele) ca topos avangardist (de ex. „oameni și mașini continuu se nasc unii în alții”) – aici nu în vreun sens cultic, ci mai curând ca reprezentare a structurii impenetrabile, de neoprit.

„Ciclu compus din douăzeci și cinci de poezii fără titlu și un poem lung, numit pamflet” – spune poetul despre volum peste câteva decenii, apoi adaugă: „Despre succesul caietului nu pot să spun nimic, pentru că el n-a ajuns la cititor. Am expediat, nesolicitat, câte 100 de exemplare unor organizații maghiare din Kosice, Paris și America, exemplare gratuite scriitorilor și redactorilor, restul le-am trimis în Transilvania, pe adresa unui militant. La această ultimă adresă, coletul n-a ajuns, iar ceilalți, se pare, nu le-au distribuit, iar exemplarele rămase la mine au fost distruse în România de mâini polițienești. [...] Németh Andor a afirmat verbal, în prezența mea: că-i o scriere bizară, înclină spre dadaism, dar nu e, pentru că e direcționată spre așteptarea unui mesia comunist”.²⁹⁷ Această din urmă interpretare nu se poate considera neechivocă, însă prin anumite semne din pamfletul publicat aici, intitulat *Călătorie în Berghengofia (Utazás Bergengóciába)*, pare a se dezvălui conflictul grupărilor avangardiste maghiare din Viena. Fapt e că în 1922, Kahána aderă la grupul lui Komját Aladár și publicația

²⁹⁷ Kahána Mózes, *Cartea vieții fericite (A boldog élet könyve)*, Editura Szépirodalmi, Budapesta, 1972, pp. 231–232.

cu ideologie comunistă *Unitate (Egység)*,²⁹⁸ apoi, la scurtă vreme, se stabilește la Târgu-Mureș. În această perioadă a creației sale, textele devin însă retorice, soluțiile poetice se subordonează mesajului militant. Scrierile apărute în anii '30 în *Korunk* reprezintă un interesant studiu de caz al translatării organice (nu cu ruptura bruscă pe care o constatăm în opera mai multor poeți helikoniști) a avangardismului spre o altă poetică, în acest caz poezia militantă.

Becski Andor

Becski este una dintre individualitățile organizatorice importante ale avangardei transilvănene în anii '20, a perseverat în publicistică și literatură, conform amintirilor sale, la insistentele încurajări ale lui Szentimrei Jenő. În 1923, împreună cu Antal János, publică în volumul *Carte de poezie (Verseskönyv)* poeziile sale cu imagistică expresionistă, însă cele mai reușite bucăți ale operei sale n-au intrat în acest volum cu valoare deosebit de inegală. Textul publicat în *Napkelet, Anarhia poeziei (A vers anarchiája)*, de exemplu, este una dintre bucățile caracteristice, demne de atenție ale avangardei autoreflexive, de tip manifest:

A coborât poezia:

N-are clipă de odihnă în baie răcoroasă, n-are chip
să se-nfioare [...]

Despuiată ca-n pântecul matern, și
stângace ca un înger căzut pe pământ, sau stea
care dezvăluie ochilor pământești plantă cerească.

În acest text, Becski experimentează crearea limbajului poeziei potopitoare, „gonitoare”; se obține un fel de text monovocalic în care

²⁹⁸ Conform rememorărilor autobiografice, în care relatează despre ședința de fondare a publicației *Unitate*, și ideea titlului îi aparține: „chiar în seara aceasta s-a născut, cu participarea mea, noua grupare și publicație expresionistă-comunistă a lui Komját și Uitz, *Unitate*. [...] Titlul publicației eu l-am propus: prin aceasta înțelegeam unitatea dintre formă și conținut, mai precis, adaptarea formei expresioniste la conținutul revoluției proletare – ceilalți așa l-au și acceptat”. Cf. Kahána Mózes, *Cartea vieții fericite (A boldog élet könyve)*, p. 231.

abundă sunetul „e”, cu structură juxtapusă, creând impresia posibilității continuării la infinit: „Gâfâitoare, răsucitoare, torențială iubire, pe capul meu, pe vena mea, pe vena ta, pe capul tău, în vâlvătaia focului, în care aprinsă, o târâsc răsufare, în inimă căutare”.

Tot în *Napkelet*, în primul număr, se poate citi poezia intitulată *Salut Mamei în întâmpinarea vieții* (aceasta, de altfel, a și intrat în volumul amintit, cu titlul *Salut în întâmpinarea vieții*). Aici, Becski Andor împrumută mai consistent și din acele principii de construcție textuală, care au modelat în poezia expresionistă concepția asupra subiectului. În text se creează, de altfel, o biografie, însă aceasta deviază de la structura liniară, la câte o ramificație declanșând o proliferare imagistică:

Și creșteam, mă-nălțam, sus-sus de la pământ, spre
brațele mărginitului nostru albastru finit, care m-a-mbrățișat
– și vai, oroare –
mă prăbușesc spre eter depărtându-mă de mama, peste
spinarea ei,
afară din ninsoarea câmpiilor înflorind letal.

Îmi ridic piciorul, pe ghebul, conul mamei, în apropierea pădurilor
înalte ale piscurilor alpine și înfloritelor fețe de masă ale bolții.

„Lira activistă căutătoare de Dumnezeu a lui Becski Andor semnalează începutul dezghiocării unui talent robust”²⁹⁹ – scrie Erg Ágoston în 1928. Interesant, și totodată definitoriu, că Erg, care atunci deja își însușise punctele de vedere ale luptei de clasă, evidențiază tocmai acest aspect în legătură cu poeziile lui Becski. În prima jumătate a anilor '20, Becski, aflat în relații strânse cu Dienes László, le reproșează „emigranților” Republicii Sfaturilor tocmai lipsa acelei atitudini viguroase, care ar vedea în eșecul revoluției proletare doar „pierderea unei lupte” – ei, de fapt, însă nici nu puteau fi cu adevărat părtași ai acelei aventuri. Acest fel de a vedea lucrurile se poate simți și din poezia dedicată în *Carte de poezie* lui Dienes László: Becski se află

²⁹⁹ Erg Ágoston, „Literatura maghiară din Transilvania” („Az erdélyi magyar irodalom”), în: Lackó Mihály (red.), *100%. Publicația legală a PMU 1927-1930 (100%. A KMP legális folyóirata. 1927–1930)*, Editura Magvető, Budapesta, 1981, pp. 139–140.

între cei pentru care „modelul activist bipolar” părea viabil și în anii '20. E adevărat, textul intitulat *Poezie intermediară* vorbește mai degrabă despre eroismul irațional decât despre prezentarea unor alternative mobilizatoare. Acest poem poate fi considerat un fel de reprezentare în context activist al paradoxului transilvan al relației valorilor:

Precum cel ce-a căzut de la înălțime, frân-te-s mâna, piciorul
doar buzele palide se mișcă. Precum cel zvârlit de sus,
și i s-au rupt și dinții. Așa și-aceste melodii.

.....
Și totuși chiuiește:

Ura, moarte!

Cel ce totuși dă chiot:

Ura, necaz!

Ura, mi s-au frânt brațele, și picioarele, o, Viață!

Totuși șoptesc:

îmbrățișeze brațul, să se ridice piciorul: ura, viață!

În amintirile legate de Dienes, Becski vorbește, printre altele, despre cum a intrat ulterior, Într-un concediu de vară, în controversă cu ideile – conform cărora poeții tineri ar cultiva un fel de lirică de criză – criticului care a scris prefața la volumul lor: „De ce este Dienes decepționat? De ce nu crede în caracterul pozitiv al științelor? De ar trebui să fim un fel de imensă, veșnic neobosită negație? [...] Multă vreme am mormăit și bombănit la afirmația că nimic nu are un loc cert, pentru că lumea a devenit o amețitoare harababură și s-a evaporat din ea forța de coeziune a unei concepții unitare despre lume”.³⁰⁰ În ciuda acestui protest, în poeziile volumului

³⁰⁰ Becski Andor, „Fondatorul revistei Korunk” („A Korunk alapítója”), text dactilo, p. 3, datat 15 IX 1963, Muzeul Literaturii Petőfi, V 4659/18/1. Printre altele, Dienes afirmă în prefața la *Carte de poezie*, fidel principiului propriu de teoria ideilor, care consideră ca punct de pornire esențial „concepția despre lume” care se află în spatele operelor: „Cultura europeană a noii epoci e bulversată, s-a destrămat în părțile ei componente. Azi nu există o bază sigură, un sol solid, pe care am putea sta. [...] A încetat orice certitudine, nimic nu-i sigur, lumea a devenit tin talmeș-balmeș amețitor. Pentru că a secăt din ea forța concepției unitare despre lume, pe care o puteam proiecta în ea”, în Antal János, Becski Andor, *Carte de poezie (Verseskönyv)*, Tipografia Fraternitas, Cluj, 1923, p. 3.

apar multe asemenea elemente care, în ultimă instanță, trădează influența lui Dienes: de exemplu, poezia intitulată *Iată, șase minute din viața lui Kuda*, este purtătoare a unei metafizici orientale; în altă parte apare imaginea omului ce-și dorește să înainteze, dar nu poate („picioarele în pas de filet se înșurubează înapoi în pământ”). Caracterizarea lui Erg Ágoston, care, incluzându-l pe Becski într-o narativă de istorie literară, apropie poezia sa din anii '20 de a poezilor de la *Magyar írás (Scrisul maghiar)*, nu-i deci total nefondată.

Becski Andor publică în revistele transilvănene mai receptive la avangardă, înființează, împreună cu Szentimrei Jenő, și un forum teatral la Cluj, numit *Scena Studiou*, însă pe termen lung renunță totuși la manifestarea ca poet, exceptând câteva apariții sporadice în *Korunk*. În lipsa unui spațiu publicistic constant, poezia sa nu s-a putut manifesta cu adevărat. Moștenirea literară păstrată la Muzeul Literar Petőfi mai conține câteva poezii târzii, scrise între 1972 și 1976. Tonul lor acid, grotesc și forma liberă semnalează că lirica timpurie a lui Becski n-ar fi fost cu totul lipsită de perspectiva continuării:

Vine îngerul în mantie
frumoasă de aur, cu brâu
de aur. Pe cap cu violetă
aură amicală, în mână
lucioasă sabie întinsă.

.....
Vine îngerul, aduce spada din obișnuință.
Garderobierul e în concediu, în altă parte
n-are unde păstra invizibila lamă.
Bate cuviincios în geam. [...]
Te salut, călător celest, protector
al rândunelelor și al fluturilor...
(*Vine îngerul*)

Becski Irén

Irén, sora mai mică a lui Becski Andor, oferă o realizare poetică mai lipsită de sincope decât fratele ei, deși poeziile ei n-au

apărut nici măcar într-un volum colectiv, ca ale lui Becski Andor. În schimb, a publicat în *Tavas* (*Primăvara*), *Napkelet*, *Keleti Újság*, mai târziu și în *Nyugat*. Prin limbaj poetic, prin metaforă amintește când de Ady, când devansează imaginile autorilor de mai târziu:

S-au deschis grădinile eterne ale lui Dumnezeu
și-au început să fiarbă ca un pârau alb
și bănuțul cântecului meu a zornăit
ca unul de aur și sunetul a zburat departe
și guri largi de aer ronțăind
cântul bănuțului între dinții lor veșnici
l-au zvârlit departe în râurile nimicului
și cu râurile albe, eterne ale lui Dumnezeu una era aidoma”.
(*Vrăjitoare noi*)

Prin avântul lor, prin atitudinea nonconformistă, aceste poezii seamănă cu poezia care-i ironizează pe „oamenii fără primăvară”, din *Sărut primăvăritic*, semnată de Berde Măria. În această privință sunt, poate, mai explicite („se mistuie-n foc, cu moarte frumoasă, curată,/ cine-i îndrăgostită femeie și cântă semnele noi”), și se află, totodată, mai aproape și de limbajul avangardist. Poeziile scrise de Becski Irén însă – asemenea mai multor poeți transilvăneni – asimilează în paralel și limbajul estetist, mitic și atracția față de grotesc a avangardei, tendința sfărâmării structurilor mai absconse. De exemplu, poezia intitulată *Cântarea cântărilor mici*, este simultan mit genezic și „meșterea” avangardistă. Totuși, rezultatul nu-i un montaj, ci mai curând o anunțare a asamblării, iar prin aceasta se situează aproape de estetism:

și-n cele patru colțuri ale frunții
am înfipt unghiurile lumii,
– patru mici puncte luminoase. –

Albastre, roșii vene,
culoarea tuturor râurilor lumii
le-am picurat în sânge, din lacrimi
am frământat două ghiulele: globul alb al ochilor.

Opera poetică realizată de Becski Irén, de un volum mai subțire, prin fantezia imagistică îndrăznească, reprezintă în literatura transilvăneană a anilor '20 o voce distinctă. Nu-și aservește poezia convențiilor stricte ale sonorității și compoziției; la fel, nesocotește frecvent și convențiile rolului femeii. Această raportare duce la rezultate inegale uneori, la poticneli lingvistice, cum s-a întâmplat și în poezia *Viziuni din Borsec*, din 1927, totuși merită observate cu atenție asociațiile poeziei apărute în *Keleti Újság*, în perspectiva căreia se poate sesiza rafinamentul *secessionului* și simbolismului, dar, totodată, și grotescul expresionismului:

Munții pufăie din pipe ceață,
 înghit nouri lungi și albi
 și-și spală-n apele lunii piscul,
 îndată, îndată apare aura lunară
 și un fel de vrajă te izbăvește,
 îți desface legăturile
 și-ți rupe din ochi oameni,
 ți-azvârle din ochii doi oameni mititei
 care pornesc pe calea nopții
 într-acolo, unde scatii piuie strident
 ca roțile unui cărucior pentru copii

.....
 ca un cuțit
 rece, tăios gonește aerul în piept,
 jur,
 înghit cuțite de aer, ca un fachir la circ,
 mă rănesc pe dinăuntru
 și-l expir ruginit
 și totuși, ca niște lămpi
 și ca baloane de săpun
 se așază micile sfere pe arbori

.....
 și sub scrum, ca o flacăra
 pâlpare trupul omului,
 aur curat,
 numai respirația-i e neagră

și respirația, precum ursul,
 alene se duce sub arborii întunecați
 și se culcă mormăind la rădăcina lor
 și diminează, când îl trezește soarele,
 rămâne pe veci legat de trunchiul
 copacilor: aceasta e umbra.

La debutul anilor '30, Becski Irén a amuțit ca poet, aproximativ în același timp cu Reiter Róbert și cu dispariția revistei *Periszkop*. Alții, precum Ormos Iván, care își transfigura uneori poeziile mitizante despre iubirea pământului natal în imagini de inspirație expresionistă, s-au îndreptat spre proză, respectiv, împreună cu Szántó György (care a publicat și el poezii la începutul carierei literare), s-au raliat la gruparea Helikon a scriitorilor, ceea ce a dus și la (re)modelarea concepției scriitoricești în direcția conținutului spiritual al transilvanismului.

Autori precum Antal János, cel care a publicat un volum în tandem cu Becski Andor (și care avea doar 16 ani la apariția cărții³⁰¹), sau Honti Tibor, care a publicat frecvent în *Napkelet*, sporesc, neîndoios, cantitativ corpusul poeziei avangardiste transilvănene, li se cuvine un loc într-o viitoare antologie a avangardei, însă poeziile lor nu îmbogățesc această crestomație cu nuanțe marcante, inedite. Și autorii discutați în continuare merită atenție, mai degrabă, datorită caracterului particular al manifestării lor în grup.

Sükösd Ferenc, Dobolyi Lajos, Gyárfás Endre

În prima jumătate a anilor '10, Sükösd Ferenc frecventează împreună cu Bartalis János colegiul pedagogic din Cluj. Bartalis și-l amintește astfel din această perioadă: „La colegiu, cel mai bun prieten îmi era Sükösd Ferenc. Și el nutrea visuri de scriitor. Îl admira pe Ady. La școală, citeam împreună poeziile lui Erdős Renée și

³⁰¹ „Poet? Putea să fie. Stau mărturie poeziile «moderne», nonconformiste pe care le-a scris foarte tânăr, în adolescență, și le-a publicat la șaispezece ani. Și aici deja ridică problemele cele mai fierbinți ale epocii. Destrămarea o vede limpede. [...] «Urlet» e acesta pentru umanul care sângerează din multele-i răni.” – scrie Becski Andor în amintirile sale, în: *Despre contemporani*, Editura Magvető, Budapesta, 1974, p. 217.

Kaffka Margit. Ne-a împrietenit preocuparea comună și admirația pentru literatură”.³⁰² După 1923, devine unul dintre cei mai activi colaboratori ai revistei *Magyar Írás*: la vremea aceea, revista lui Raith Tivadar oferea spațiu tipografic numeroșilor poeți tineri ne-acceptați de alte forumuri. Revista, care se distanțează deopotrivă de literatura *l’art pour l’art* și de „experimentele stilistice” de la *Ma*, își dorea să devină, conform programului, un fel de for pentru „arta crezului total”. De fapt, e greu de circumscris conținutul concret al acestei categorii, conchide Szabolcsi Miklós în 1977: „În preceptul «arta crezului total» se amestecă mai multe elemente: dorința diferențierii – această «artă a crezului total» deosebește gruparea de a lui Kassák, dar și de a lui Babits – nițică influență nietzscheană și mai ales unanimistă – pentru că aceste expresii amintesc cel mai mult de unele poezii ale lui Jules Romains – a protejării unității personalității umane în fața unui timp anxios, în locul rezolvării revoluționare, căutarea unei soluții «mai simple», «mai cuprinzătoare», și multe altele”.³⁰³ În ciuda acestui program anevoios de circumscris (sau tocmai de aceea), revista a îndeplinit un rol informațional important în ceea ce privește evoluțiile artistice internaționale (de exemplu, dedică medalioane tematice zenitismului, artei teatrale contemporane ori culturii franceze), asigură, totodată, spațiu publicistic unor tineri înzestrați, precum József Attila sau Tamkó Sirató Károly, străini de altfel de programul „artei crezului total”. Unul dintre colaboratorii revistei, Tiszay Andor, vorbește despre Sükösd ca despre unul dintre „pilonii” *Scrisului Maghiar*, care a lăsat impresia unui „veșnic nemulțumit”.³⁰⁴

Indiscutabil, în cazul lui Sükösd Ferenc categoria „arta crezului total” dispune chiar și de referințe concrete: poeziile sale conțin multe motive biblice, și le este caracteristic un fel de patetism elevat, respectiv nostalgie. Interesant e și faptul că angajamentul pentru volumul *Țara noastră*, pe care, probabil, însuși Sükösd l-a

³⁰² Bartalis János, *Cel ce am fost (Az, aki én voltam)*, p. 54.

³⁰³ Szabolcsi Miklós, *Se coace lumina (Érik a fény)*, p. 141.

³⁰⁴ Tiszay Andor, p. 38, în M. Pásztor József (red.): *Râuri subterane. Amintirile colaboratorilor publicațiilor de stânga din perioada interbelică (Búvópatakok. A két világháború közötti baloldali folyóiratok szerkesztőinek, munkatársainak emlékezései)*, Muzeul Literaturii Petőfi, Budapesta, f. a.

structurat în 1925, a primit subtitlul *Trei poeți ardeleni* – adică din acest punct de vedere, transilvanismul părea o categorie asumabilă [sau de asumat], în ciuda faptului că la vremea respectivă toți cei trei autori, Dobolyi Lajos și Gyárfás Endre, pe lângă Sükösd, trăiau în Ungaria. Scurta introducere a lui Kosztolányi Dezső, scrisă pentru acest volum, nu depășește, în esență, gestul încurajării: „De puțină vreme au trecut de douăzeci de ani. Acum cântă secolul douăzeci. Aceste două momente îi justifică: rândurile emoționate, zig-zagate, melodiile nerimate, tinzând spre o muzică mai profundă, necredința scormonitoare după credință, cu care vor să refacă într-un tot unitar lumea sfărâmată în bucăți, cel puțin în propriul suflet. [...] Epoca în care s-au născut a distrus totul, astfel și tradiția, și astfel pornesc fără o tradiție, pe drumul propriu. Cel de la care solicită aceste rânduri, ca sfat, trimite în urma lor un strigăt încurajator. [...] Gesturile lor sunt mari, ca ale umbrei crescute enorm pe pereți. Dar sunt și tot atât de umani. Cititorul să bage de seamă că aceste trei umbre bătaioase le aruncă trei oameni bătaioși”.

La toți trei apar nume de locuri care generează situațiile poetice, concretizează nostalgia: Harghita, Niraj, Târnava, Feernic, Ardeal, Someș. În ultimă instanță, imnicitatea lui Sükösd se arată compatibilă cu rostirea avangardistă; neologismele care intervin în discursul imnic, care le frâng din când în când tonalitatea, se fac vinovate de cele mai multe ori pentru disonanța poeziilor publicate în volum, respectiv în operele de mai târziu:

Prinde aripi precum rugăciunea,
precum imnul,
precum verbul;

zburător, strălucitor vehicul...
(*Ce frumos!...*)

Cu soluții asemănătoare, se pot aminti câteva dintre versurile poeziei *Băiatul meu (Fiam)* („scheunau câinii și n-aveam un gând de rezervă”) sau de mai târziu, dintr-o poezie publicată în 1926 în *Magyar Írás, Inima mea* („tu ești povara pe ceasul vieții:/ tainica gravitație de sub colțurile firelor de nisip”).

Poeziile lui Dobolyi Lajos se află mult mai aproape de imagistica *secession*: sânge, păcat, spaime domină mai multe poezii (*Imn către voluptate, Cântul adâncurilor*). Este atras de atitudinea vatesiană, sunt frecvente la el formulările „Am văzut...”, „Eu am fost...”, inculcate într-o atitudine cumulativă. Apare în poeziile sale acea sensibilitate vitală, respectiv și acel vocabular pe care le-am amintit în cazul poeziilor antologiei *Cei unsprezece*:

Voiam să fiu om, om cu orizont larg,
În care irupe izvorul eternelor crezuri,
Dar sunt numai secui, dureros de secui,
Pe care-1 doare pământul.
(*Ardeal*)

În poezia intitulată *Compositio 17*, întâlnim interpretări situaționale asemănătoare cu ale lui Becski Andor, cu deosebirea că aici nici forța dinamizatoare a speranței nu este frapantă. Caracteristice îi sunt textului alternanțele imagistice capricioase, însă aceste alterări se produc la finalurile versurilor:

Neschimbați sunt ținuturile și aceleași depărtările.
Stânjeneii au putrezit în noroi.
Plângem sentimentali între sticlele goale,
Și undeva tâșnește un acord...

.....
Drum nu-i, drum nu-i, drum nu-i!

Datorită lungimii versurilor, poeziile lui Gyárfás Endre atrag atenția în cadrul volumului, de multe ori poeziile aduc a poeme în proză: „munții au fost durați de fete titanice și au sufocat în ei strigătele întunecate ale sufletului, superbul lor piept aruncă luciri când zorii se cațără pe cer și-și deschid umbrela de aur roșcat a trăsurii deasupra trupului alunecos al Someșului. O, cât de frumos e Ardealul! Ficare om are două suflete, unul plutește deasupra cu privire alintătoare, dulce-fragedă de mamă, iar când umbra munților intră-n goană în piețele orașelor, de jur-împrejur e un singur templu lumea.” (*Povestesc despre Ardeal*).

Fondul tonului sensibil e frânt pe alocuri de imaginile mai reușite, mai îndrăznețe. Dintre autori, el este cel care ridică cel mai acut problematica generaționistă semnalată și de Kosztolányi (subliniat și ca titlu de poezie: *La douăzeci de ani*). Cuvintele-cheie se pot lega de viziunea expresionistă optimistă, organicistă asupra lumii: viață, materie, fecundare, viitor.

Dintre autorii acestui volum foarte inegal, Sükösd Ferenc se dovedește cel mai rezistent. De exemplu, încă de la apariție, figurează ca principal colaborator pe pagina de titlu a revistei redactate de Jablonczay Pethes Béla, *Lira*, din Békéscsaba/Nagykörös, care purta ca subtitlu *Revista poezilor maghiari moderni*. În numărul pe mai-iunie 1925 sunt publicate fragmente din volumul Sükösd–Dobolyi–Gyárfás, iar într-un număr următor, pe septembrie, Órsy Attila publică o recenzie pozitivă în ansamblu despre cartea „celor trei secui, a celor trei neamuri străvechi depuse lângă Dunăre de curentul vremii”. De altfel, *Lira* nu depășește caracterul provincial, este interesantă mai mult ca studiu de caz, care urmărea cu atenție onorantă evoluțiile literare transilvănene ale vremii: dedică numere speciale, în 1926 și 1929, literaturii transilvănene (cu participarea lui Bárd Oszkár, Berde Mária, Reményik Sándor, Walter Gyula, Wass Albert și alții), iar alături de Sükösd îi înscrie drept colaboratori permanenți și pe Bárd Oszkár și Nagy Emma.

Sükösd nu poate (sau nu vrea) să scape nici în continuare de acel program poetic care l-a caracterizat pe vremea prezenței în *Scrisul maghiar*. Ultima apariție poetică demnă de luat în seamă se produce în antologia din 1929, intitulată *Bunățate (Jóság)*, alături de Vajda János jr., care publica, de asemenea, frecvent în *Scrisul maghiar*, respectiv debutantul pe atunci Radnóti Miklós (care la vremea aceea își semna poeziile ca Radnóti Glatter Miklós). Titlul antologiei, cum a semnalat și critica vremii, definește tonalitatea de fond, și arată tot în direcția „artei crezului total” (sensibilă social). Cea mai împlinită poezie publicată aici de Sükösd dovedește totodată și fidelitatea sa față de concepția semnalată:

N-a mai rămas nimic din lume, doar bucata aceea de cer
cu care te-am îmbiat.

Ne-au crescut aripi.

N-a rămas altceva din viață, decât ce înțeștește pâlpâirea
noastră.

Punct muribund e fiecă țară, iar piatra filosofală
e piatră seacă, pe care se-așează zăpada;
o palmă de gheață nu se topește pe el.

.....
spui, să preschimbăm pietrele –

și eu transform pietrele.
(*Transform pietrele...*)

Erg Ágoston, Heves Ferenc

Dacă discursul poetic al lui Sükösd, Dobolyi și Gyárfás s-ar putea lega mai ales de orientarea revistei *Scrisul maghiar*, asupra liricii lui Erg Ágoston și Heves Ferenc își pune amprenta etapa vieneză a lui Kassák Lajos. Colaborarea comună la revista *Levelek (Scrisori)*, respectiv volumul comun de versuri *Afîș grotesc (Groteszk plakát)* din 1926 au precedente: în primul rând, antologia intitulată *Cartea tinerilor* (Fiatalok könyve, Julius Fischer Verlag, Wien, 1924), pe care a redactat-o Erg și se constituie tot din poeziile unor tineri legați de zona Sătmăruului-Sighetului: Vajda Miklós, Szántó Pál, Heves Ferenc, Győr Ferenc și Erg Ágoston. Prefațatorul înfățișează coapartenența poetică a tinerilor ca fiind problematică: „Așa cum ne-am alăturat aici, n-avem prea multe în comun sub aspect estetic. [...] Cu certitudine, cea mai dificilă chestiune teoretică a fost pentru noi constructivismul. Cu adevărat așa părea că a sosit momentul clasicismului constructiv, numai că principiul constructivismului s-a împletit atât de strâns cu problematica decalajului creat de concepția revoluționară, încât l-au despărțit de noi nu numai anumite judecăți logice, dar și abisuri psihice profunde. Și totuși: între poeziile cuprinse aici sunt și texte impresioniste, neoprimitiviste, expresioniste și altele, care nu ne reprezintă pe noi. Expunem secțiunea unei generații agitate și criza tineretului. Dar nu suntem eroi tragici. Suntem tineri și puternici”. De fapt, se pare că introducerea lui Erg a devansat puțin materialul liric al antologiei, care este și în continuare determinat

de discursul „înnoitor de limbaj” al expresionismului maghiar. Aici, Heves Ferenc încă nu se diferențiază de ceilalți (v. „presimțiri se-nalță-n el ca piramide/ a zărit verbele înseminate în uterul pământului/ și-și zvonește crezul cu clopoței de sticlă cristalină” – *Orașul...*). Pasaje asemănătoare s-ar putea cita și din textele celorlalți. Aici, cu certitudine, Erg Ágoston este poetul cel mai matur:

SEARA

gimnaziști cu ochi rotunzi se închid în cămară
fereastră
izbucnește revoluția becurilor electrice
Neue Freie Presse
imobilism
la etaj puccini învârtit la cutie muzicală
apoi
nimic
nimic nimic
absolut nimic

Aici, rândurile construite prin tehnica montajului s-ar putea identifica, probabil, cu discursul dadaist. În altă parte, în textul care începe cu *În văi...*, apar imagini asemănătoare, însă mai apropiate totodată de maniera lui Kassák din poeziile numerotate: „însă noi aprindem fitilul plânsului ce ne atârnă pe burtă/ luna o acoperim cu mantia brună a suferințelor”.

Afiș grotesc din 1926 (*Fundamentum*, Wien – Sighetul Marmației) deja evocă neechivoc universul *Poeziilor numerotate*. Și aici, introducerea arată o ușoară devansare temporală: „Aceste poezii au depășit viziunile lunatice ale suprarealismului, însă nu semnalează sosirea lirei realiste, ci a celei RAȚIONALE, poetica omului nou, social, care își lipește puternic talpa de pământ, dar a cărei privire trece prin nori, ajunge până la stele”. Volumul cuprinde poeziile numerotate de la 1 la 21 ale lui Heves Ferenc, Erg pornește și el cu patru poezii numerotate (*Erg Ágoston 1*, *Erg Ágoston 2* etc.), abia apoi urmează și câteva poezii cu titlu.

Poeziile lui Heves s-au eliberat total de tendința de „înnoire a limbajului” sesizabilă în *Cartea tinerilor*, dovedesc cu certitudine

că avangarda maghiară a ajuns într-o nouă etapă. Tonul poeziilor este, în general, melancolic, resemnat: în ele, n-a rămas nici urmă a bucuriei, a orientării mobilizatoare, agitatoare; imaginile abstracte vorbesc mai ales despre distrugere, dispariție. În poeziile în care întâlnim forme verbale imperative, îndemnul este nebulos, inactual:

Măscăriciul a căzut de pe trapez i s-au stins în ochi
 reflectoarele în capătul grădinilor au greblat
 zilele arate
 prin pereții serelor au trecut în zbor păsări
 de oțel eliminați-vă din ochi lentilele
 roșii
 fraților
 și porniți trenurile electrice din grădinile de pe
 acoperișuri spre satele de umbre
 jgheaburi de oțel mâncat de rugină dorm sub umbrelele
 de mătase ale primăverii auzim scârțâitul pământului
 turțurii desprinși de pe lanțuri să-i ducem
 în cortul de aur al soarelui de unde au pornit scheletele
 negre și roșii
 (5)

Erg Ágoston pune în discuție „confundabilitatea” propriului text, însă este capabil să și-l facă „propriu” cu adevărat numai la nivel obiectual, prin introducerea unor elemente autobiografice:

ACUM încep să vorbesc și nu cred că
 pe baza aparențelor cineva m-ar putea confunda
 cu wait whitman sau kassák lajos da
 da da da eu mă cunosc foarte bine

 sigur și celui mai neînsemnat mușchi îi cunosc
 denumirea latină în mare sunt clarificat și cu
 structura microscopică a celulelor nervoase ale
 creierului dacă aş vrea să mă dezvălui to-
 tal ar trebui să-mi povestec copilăria
 (*Erg Ágoston I*)

Este vorba deci, mai degrabă, de un alt mod de scriere autobiografică decât de un stil propriu: Erg încearcă să se (re)prezinte prin mijlocirea identității medicale proprii sau prin întâmplările copilăriei. Această poetică la persoana întâi singular, „subiectivă” sub aspectul punctului de pornire, este caracteristică, în general, poeziilor lui Erg din acest volum, însă apar și câteva texte care se pot citi și ca poeme de dragoste. Putem vorbi, mai curând, despre eliberarea comunicării subiective de referințele concrete – de cele mai multe ori prin intermediul unor configurații care funcționează zeugmatic, în care se alătură expresii care aparțin unor câmpuri semnificante diferențiate și de genuri diferite, aparținând de niveluri distincte:

sub haine ascund tichii negre golite de bomboane
afară ard serile în candelabre de aramă și sună
clopotei de porfir
dar eu nu-i cunosc nici pe vecini nici
păr n-am pe buze
(*Viziune deasupra Parisului*)

În altă parte, șirul de evenimente eu-centrate, prezentate pe un ton asemănător, se coagulează într-o istorioară absurdă:

fata despre care e vorba nu-i destul de bătrână și nu-i destul
de fată
pe momente își prinde degetele reci în cutia albă de tuburi a
unei pianine
.....
am luat-o-n brațe și am pornit spre podul franz jozef [...]
mergeam desculț pe promenada de pe malul dunării și-mi
era tare rușine
că mă vede cineva și povestește acasă și niciodată nu mă vor mai
primi la academia de știință
n-aveam la îndemână o pianină și astfel în lipsa
hranei totul se chircea văzând cu ochii
pe când m-am întors cu țigările îmi zâmbea din scutece
stătea în leagăn și-l balansa tanti vânzătoare de bilete
(*Ședea acolo chiar la colțul pieței Calvin*)

După apariția *Afișului grotesc*, Erg Ágoston abandonează, practic, exprimarea prin poezie și (ca și Heves Ferenc) se orientează spre proză și scrierea diferitelor articole, recenzii. N-au publicat volume individuale de beletristică.

Discursuri intermediare:

Olosz Lajos, Ormos Iván, Dsida Jenő, Méliusz József

Poezia lui Olosz Lajos se poate încadra în limitele estetismului simbolist-*secessionist*, în poezia transilvăneană el este, probabil, poetul care reprezintă cel mai clar alternativa unui limbaj poetic construit accentuat pe principiul imanenței. Faptul că a putut apărea în contextul unui astfel de volum, chiar și numai la nivelul nominalizării, se justifică, în primul rând, prin faptul că a scris exclusiv în vers liber, ceea ce nu-i prea frecvent în modernismul clasic maghiar. Într-o scrisoare din 1924, Áprily Lajos a simțit că-i necesar să precizeze că el consideră important genul de poezie reprezentat de Olosz: „între granițele modernismului acceptabil, tu ești cel mai modern dintre noi și poate și cel mai fericit: ai descoperit pentru conținutul tău cea mai potrivită formă, liberă și totuși convenabilă, străină de adăugiri. Nu te descuraja dacă te confrunți cu neînțelegera altora! Tu ai dreptate!”³⁰⁵ Ulterior, Jancsó Elemér îi simte poezia apropiată în cea mai marc măsură chiar de a lui Áprily, ca urmare a acelei atitudini poetice care păstrează întotdeauna o mică distanță față de emoție, redând-o prin reflectare.³⁰⁶ Olosz se arată însă mai receptiv în sesizarea aleatoriului, a absurdului existențial. Poeziile sale sunt mai scurte, mai dense, se concretizează, în cele mai multe cazuri, din răsfirarea unei singure situații, stări, neliniști, și sunt întotdeauna marcate de revelația determinismului, de dominația situațiilor absurde. Pomogáts Béla, de exemplu, pune această particularitate în relație cu tonul poeziilor lui Georg Trakl

³⁰⁵ Citat de Sőni Pál, *Radiația avangardei (Avantgarde sugárzás)*, p. 267.

³⁰⁶ „Parcă ar purta amândoi o mască, îndărătul căreia, precum cavalerii înveșmântați în zale, ascund chipul lor interior, cel adevărat”, în Jancsó Elemér. *Cincispezece ani de lirică maghiară în Transilvania (Az erdélyi magyar líra tizenöt éve)*, p. 70.

și Georg Heym.³⁰⁷ În legătură cu poezia sa, istoria literară schițează, în general, desenul unui proces de simplificare, însă acest lucru îl putem înțelege și ca o acutizare a uneia dintre problemele estetiste fundamentale: Olosz evoluează spre redarea tot mai intensă a liniștii, a alternativei tăcerii. E un motiv cu rol central încă din primele poezii ale primului său volum, însă devine tot mai mult o componentă global-structurală, prin trăirea intensivă a acelui paradox care încearcă să vorbească despre tăcere cu ajutorul cuvintelor (*Clarobscurul peșterii*). Gândul „desprinderii” nu le este străin poeziilor lui Olosz. Însă nu-i vorba de gesturi spectaculoase, de energii sfâșietoare specifice avangardei, ci despre o desprindere în meditație, în reflecție, precum în poezia *Întuneric străvechi*, care ajunge la fiorul poetic evocând universul „închis în sine” al nopții:

Estimp viața se gândește
din ce s-a desprins
și ce va deveni.

Ormos Iván nu face parte dintre poeții transilvăneni cunoscuți, numai romanul *Stai! Cine ești?* i-a apărut în editarea Societății Transilvănene pentru Artă, volumele anterioare de poezie (*Îmbrățișare pe-un pământ răscolit*, *Cu boi și cu stele*, *Tovarăș de seară*, *Zile și oameni*) au văzut lumina zilei, începând cu 1924, la Arad și Timișoara. Poeziile sale evocă tonul, viziunea poezilor de la *Scrisul maghiar*, pe Ady și emulii săi pe alocuri: sunt receptive la transcendență și se raportează nostalgic la armonia naturii (de pildă, în poezia *Păsări de fier* orașul apare în chip de „monstru însângerat, afumat”). Conceptele-cheie îi sunt străvechimea, misterul, prin acestea fiind un emul adyan. Dar apar și dovezi de atașament față de ținutul secuiesc în poeziile sale, care îmbogățesc categoria „străvechimii” și cu referințe mai concrete (*Hoinăreală prin munți hunici*).

³⁰⁷ „Angoasa și teama sunt consecințe nu numai ale condiției sale, ci și ale personalității și filosofiei de viață: de parcă ar retrăi sentimentul «răului metafizic» care ne este cunoscut din poeziile lui Rilke, Georg Trakl sau Georg Heym”. Pomogáts Béla, „În clarobscurul peșterii. Despre poezia lui Olosz Lajos” („Barlanghomályban. Olosz Lajos költészetéről”), în Olosz Lajos, *Povești necruțătoare. Poezii complete* (*Könyörtelen mesék. Összes versek*), Editura Pallas-Akadémia, Miercurea Ciuc, 2004, p. 12.

Notele avangardiste ale poeziei sale sunt filtrate, deci, printr-o „strecurătoare” care înclină spre contemplație transcendentă, nu-i deloc întâmplător că analogia cu simțul elanului, atât de caracteristic avangardelor, la Ormos echivalează frecvent cu noțiunea de primăvară sau zori, chiar și pe întinderea unor cicluri. Tocmai de aceea, câteva poezii mai valoroase (*Imn într-o noapte blândă*, *Funigei* etc.) țin mai degrabă de paradigma modernismului clasic, în care contemplația cu caracter estetizant este mai firesc prezentă.

Experimentele cu discursul expresionist se restrâng, în primul rând, la inserția toposurilor cunoscute, fără ca prezența acestora să devină cu adevărat justificată prin vreo logică poetică:

Eu strig sângele în titanica horcăială letală a Europei,
tu bătrână paiată de carnaval,
în creierul tău dansează sfârâitoare torțe de foc,
inima ți se sufocă urlând în cloaca mizeră a săruturilor.
Europa!

.....

Chipul groaznic al morții se însufletește
în Babelul tău roșu,
dar eu mă smulg din îmbrățișarea ta spasmodică,
spulber focul orașelor tale,
sânge și soare urlu în junglele negrilor,
în triburile sălbatice ale zeilor negri
aprind rugul tinereții,
mi-arunc în suflet literele grosolane al unei noi, groaznice
rugăciuni
(*Europa*)

În 1930, Dsida Jenő a reunit sub titlul *Ar trebui să umblăm din casă-n casă* materiale pentru un volum de versuri – aceasta ar fi fost a doua sa carte. Partea cea mai însemnată a colecției o reprezintă poeziile scrise la începutul anului 1929, la Apalina; din cele 23 de poezii, în final doar opt au fost tipărite în timpul vieții poetului, iar în volum numai una,³⁰⁸ deci nici proiectul volumului nu s-a

³⁰⁸ Láng Gusztáv, *Poezia lui Dsida Jenő (Dsida Jenő költészete)*, p. 266.

concretizat. În aceste texte, Dsida experimentează evident, sunt multe textele fără rimă sau chiar frânturi de proză. Poezia *Ți-e frig* înfățișează o fantasmă într-un cadru autoreflexiv, partea interesantă e că nu este vorba despre nălucirea subiectului, ci șirul imaginilor, întâmplărilor se proiectează în conștiința aceluia Tu interpelat:

Nu vei înțelege această stare,
știu dinainte, numai dacă desenez în fugă
imagini disparate, ce groaznic,
numai atunci o înțelegi, ce înspăimântător.
Fii atentă, aceasta-i starea mea: [...]

La sentimentul absurdului pe care-l vehiculează poezia, se adaugă în conștiința cititorului și absurditatea faptului că fantasma e croită, vizibil, după persoană: transpunerea în viziune nu-i nici pe departe „facilă”.

O altă poezie, *Cântec pentru întreaga lume*, apare în pagină ca un segment de proză, cu aplomb ditirambic (de altfel, cuvântul „dythiramb” se și regăsește în poezie), iar conceptual se apropie de poeziile „organice” ale lui Szentimrei Jenő sau chiar Bartalis János:

„Fraților, îndrăgostit sunt de lume, din care m-am născut și-n care mă voi întoarce: trăiesc amestit, precum în copaci, sub coajă viermele cu brună lumină. Pământul mă-nfașă-n extaz de aur ca mâna albă a mamei și sub blânda lună cu raze foarte muzicala albastră devine cristalină. [...] Pe deasupra strălucitoarelor acoperișuri de aur mâna se-nalță până departe, lucesc jos marile câmpuri, sclipește lumea până dincolo de vreme”.

Text cu caracter expresionist, și de data aceasta nu numai toposurile sau elementele specifice vocabularului expresionist îi marchează valența, ci alternanțele care se petrec în zonele alinatelelor (și uneori și-n interiorul lor), schimbarea extensiei eului pe parcursul poeziei, prozodia ce se structurează pe exclamații frecvente, respectiv caracterul de montaj cu ajutorul căruia intercalează în poezie inserții eterogene de text.

Cea mai cunoscută compoziție lirică cu caracter avangardist este *Mobile*, care a fost inclusă și în volumul *Joia Mare*. În monografia sa, Láng Gusztáv o pune justificat în relație cu poeziile pentru corurile de recitatori contemporane, semnalând și faptul că această modalitate de construcție nu este izolată la Dsida, căci ea este caracteristică și pentru poezia *Contemporanul lui Amundsen*.³⁰⁹ Amândouă se construiesc pe repetiții, pe propozițiile scurte, pe structura dialogică (care uneori este un dialog absurd sau simulat). Poezia ce reînvie revolta anarhică a masei se descompune pe secvențe – despărțirea specific avangardistă a elementelor se produce de-a lungul unor tablouri mai mari. Logica secvențială o face mai plastică decât e, de exemplu, compoziția din 1932 a lui Szemlér Ferenc, *Cântec coral*, în aceasta rolurile sunt delimitate atât de convențional unele de altele (copii, tineri, bărbați, femei, bătrâni, mulțime etc.), încât aproape că se poate ghici dinainte despre ce vor vorbi unele voci.³¹⁰ *Mobile* este un punct de extremă în creația lui Dsida, dar se poate evidenția și diferențierea față de celelalte texte ale lui Dsida, care nu este una opozițională, ci mai curând una graduală: nu reprezintă o „cotitură conceptuală”,³¹¹ iar mai sus am arătat deja că nu constituie nici o turnantă poetică, întrucât unele soluții ale poeziei apar și în altă parte la Dsida. Noutatea constă, de fapt, în structurarea acestora în compoziții de mare întindere.

Analiza racordărilor lui Dsida la avangardă depinde și de cât de lax tratăm categoria expresionismului în cadrul literaturii maghiare ori chiar germane; în măsura în care textele lui Georg Trakl, de pildă (din care Dsida a tradus relativ mult), le tratăm ca expresioniste, și în opera lui Dsida se poate extinde sfera influenței expresioniste. Însă este în afară de orice îndoială că elanul expresionismului mesianic, ce-și propunea crearea omului nou, l-a atins doar preț de câteva poezii pe Dsida. Dsida este profund mai reținut

³⁰⁹ Láng Gusztáv, *Ibidem*, p. 115

³¹⁰ Ținând seama de „vocabulary”, de folosirea versului liber, se poate afirma și despre Szemlér că la trecerea dintre anii '20-30, intră în contact temporar cu avangarda, înainte de toate prin „cosmicitate”, tema sărăciei, solemnitate (și nu prin tendințele desemiortizante). La acest nivel al operei sale nu dobândește însă originalitate și nu creează nici texte cu adevărat reușite.

³¹¹ V. Láng Gusztáv, *Poezia lui Dsida Jenő (Dsida Jenő költészete)*, p. 123.

decât Márai Sándor în poeziile de tinerețe (poeziile lor apropiate de avangardă sunt din perioade diferite), am putea căuta eventuale paralele pentru circumscrierea mai precisă a operei lui Dsida (și a relației sale cu avangarda) în vecinătatea volumului al doilea sau al treilea ale lui Szabó Lőrinc sau în poezia lui Radnóti Miklós.

Primul volum al lui Méliusz József apare în 1945, iar între cele două războaie mondiale îi putem urmări evoluția numai pe baza aparițiilor în reviste, respectiv aparițiile ulterioare. Volumul de poezii alese din 1984 se deschide exact cu 1930, deci din acel moment care se poate considera în literatura maghiară de avangardă un fel de punct terminus – cei mai mulți analiști, cum am semnalat deja și în introducerea cărții, convin asupra acestui moment ca încheiere a perioadei mișcării avangardiste. Imposibilitatea încadrării operei lui Méliusz rezidă în aceea că în poezia sa este prezent discursul avangardist și dincolo de hotarul semnalat, ba mai mult, mai ales după al doilea război mondial se poate sesiza la nivel superior – între altele, îmbinat și cu notele postexpresioniste de tip „Neue Sachlichkeit”. Ca și cum tardiv, prin vocea poetului fictiv Horace Cockery, respectiv în volumul de poezii *Arena*, își realizează cele mai valoroase bucăți ale operei sale lirice, fără ca, în cazul acestora, să putem vorbi despre note „neoavangardiste” – poetic, și acum construiește cu soluțiile lui Bertolt Brecht sau ale poeziei mișcării muncitorești. Se atașează cu îndărătnicie de această poezie, de esența ei, și atunci când, în anii '50-'60 era considerată, într-o anumită măsură, „contradiscurs”. În cazul Méliusz, mai mulți analiști evidențiază rolul memoriei ca modalitate, respectiv saltul calitativ constatat în această întrepătrundere.³¹² Poezia lui Méliusz se poate circumscrie și ca rememorare a avangardei (sau ca o variantă personală a acesteia).

În timpul șederii sale la Berlin, în anii 1930-31, se reliefează legăturile mai strânse cu mișcările de stânga prezente acolo, respectiv cu universul literar al lui Brecht. Textul scris în anii '30, *Scrisoare către Felicia Sieburt*, deja sugerează o retorică, o predispoziție memorialistică (revine frecvent interogația „îți amintești?”), și apare și numele lui Bertolt Brecht:

³¹² V. de exemplu, Borcsa János, *Méliusz József*, Editura (Kriterion, București–Cluj, 2001, p. 143.

Tânjitori stăteam în fața vitrinei librăriei,
 ne-am scotocit după ultimii bani, îi număram, oare
 ne-ajung să cumpărăm ultima carte a lui Bert Brecht?
 Tu totuși te-ai gândit să trecem mai bine pe la Quick
 ca să cinăm salată de cartofi cu cremvurști.³¹³

În aprilie 1934 publică în *Korunk* traducerea unui poem lung al lui Brecht (*Gloria apusă a marelui oraș New York*), și revine ulterior în mai multe rânduri asupra acestei afinități. Într-un interviu din 1972, afirmă: „Pentru mine, Berlinul: Piscator și Brecht [...]. Pe mine, de pildă, Brecht m-a influențat puternic, și câtă vreme literatura noastră de stânga exista și se difuza într-un cerc închis, n-a fost nicio problemă. Legătura cu Brecht era familiară. Însă când istoria a suprimat această izolare impusă, atunci, într-un sistem mai extins de corelații, s-a vădit cât de străin era în contextul existenței noastre minoritare. [...] Brecht a fost scriitorul genial al proletariatului industrial dezvoltat și al intelectualilor nonconformiști apropiați de el”.³¹⁴ Această relație merită evidențiată și pentru că amprenta poeziei lui Méliusz, respectiv calitatea ci de a crește în afara epocilor, a curentelor, pare a actualiza exact dileme asemănătoare cu ale receptării lui Brecht. Acest discurs este, atât posterior celui avangardist, cât și o revenire la cel ce l-a precedat (modern sau arhaic).³¹⁵

³¹³ Ediția citată, Méliusz József: *Poezii alese (Válogatott költemények)*, Editura Kriterion, București, 1984.

³¹⁴ Méliusz József, „Insulă de corali la Sinaia. Întreabă Marosi Ildikó” („Korallsziget Szinaján. Kérdez: Marosi Ildikó”), în *Fără cafea (Kávéház nélkül)*, Editura Kriterion, București, 1977, p. 427 (pp. 413–430).

³¹⁵ „apartenența sa [a lui Brecht] la modernism este, evident, unul dintre motivele pentru care nu poate fi încadrat în vreunul dintre curente de avangardă. Nu numai pentru că importanța individuală depășește cadrul unui singur curent, ci pentru că, probabil, în ciuda afirmării târzii, rădăcinile artei sale se întind în timpuri anterioare avangardei” – scrie Vajda György Mihály (*Modernism, dramă, Brecht*, Editura Kossuth, Budapesta, 1981, p. 30-31). Amintește și că Brecht, pe lângă poezia cabaretelor, circurilor, music-hall-urilor de la cumpăna veacurilor, se încadra și în următoarele structuri tradiționale: „Baza dramaturgiei sale epice a fost naturalismul, modelele poeziilor timpurii le-a găsit la poeții modernismului, iar predecesora variantei de „dramă poetică” dezvoltată de el putea să fie – în lirism, nu ca și concepție despre lume – drama simbolistă cu care, de altfel, ideologic, s-a aflat întotdeauna în opoziție”. *Ibidem*, p. 322.

Ca și Brecht, și Méliusz scrie poezii despre vagabondaj, acest rol îl îmbracă în textele care vorbesc despre peregrinările sale sau în poeziile cu alter ego, de exemplu ciclul Ben Hepburn, scris în anii '30 și publicat în *Korunk*. De aceea și afirmă Borcsa János despre poezia lui Méliusz: „opera sa, integral, nu se poate deci încadra într-unul sau altul dintre curentele avangardei, ci aparține, prin constantele și variabilele acestei lirici, sferei mai largi a modernismului, și-și trage seva din moștenirea lui Rimbaud și Whitman. Ne amintește de prima componentă de mai sus a acestei tradiții prin revărsarea nestăvilă, depășind logica imaginației dezlănțuite, optând pentru numirea obiectului în locul sugestiei, resurse ale unei antipoetici, s-ar putea spune, iar de a doua componentă prin păstrarea exigenței întregului și a armoniei, și a unui discurs cu ritm individualizat”.³¹⁶

În această interferență, Méliusz dovedește deci receptivitate și față de travestiul specific brechtian (această tendință o reprezintă între cele două războaie mondiale în *Korunk* și poeziile și adaptările lui Faludy György, de exemplu – alături de Méliusz, el este celălalt traducător al lui Brecht în revistă), și aceasta este nuanța care îi personalizează cu adevărat poezia în cadrul liricii cu racordare la mișcările de stânga ale revistei *Korunk* în anii '30. Mai mult chiar, Szász János consideră compoziția lirică Ben Hepburn „o direcție cu timbru deja unic al poeziei lui Méliusz”.³¹⁷ Am putea aminti și influența suprarealismului asupra liricii lui Méliusz în cazul poemului de mare întindere *Agitatorul Paris, steaua popoarelor*, publicat în 1938, însă aici este vorba, în fapt, de un avangardism „amânat”, retrospectiv ca modalitate, așa cum am afirmat mai înainte referitor la întreaga operă.

În cazul lui Méliusz și al altora, urmele poeziei avangardiste transilvănene trebuie căutate, în bună parte, în paginile revistei *Korunk* dincolo de hotarul anului 1930, dar îi putem da dreptate și lui Szász János, autorul studiului introductiv al culegerii *Poezia de la Korunk*, în aceea că ea nu se mai conectează la activitatea autorilor din anii '10-20, și cu adevărat nici la viziunea lor: „declanșarea poeziei revoluționare socialiste germinate în experimentele

³¹⁶ Borcsa János, *Méliusz József*, p. 143.

³¹⁷ Szász János, „Imagina unei cariere poetice” („Egy költészet pályaképe”), în Méliusz József, *Poezii alese (Válogatott költemények)*, p. 444.

avangardiste aştepta deja apariția altor poeți. Însă acești noi continuatori – poeții de la Korunk – s-au și distanțat simultan de cei ce, după preambulul revoluționar, au canalizat, în parte, avangardismul spre un umanism general, în parte spre linia particularității transilvănene”.³¹⁸

Deci, în Transilvania, drumul poeziei avangardiste – ca și în Ungaria sau în alte literaturi naționale – a dus spre amuțirea totală sau, la alții, spre poezia militantă. Acel tip de „clasicizare” care a caracterizat poezia lui József Attila sau Illyés Gyula, cu anumite limitări, l-a afectat mai ales pe Bartalis János. În continuare, putem observa că și activitatea de prozator a lui Szántó György denotă o cotitură asemănătoare. Acel discurs avangardist „contaminat”, care vehiculează concomitent mai multe straturi ale modernismului în poezia transilvăneană, poate servi totuși cu anexe interesante la circumscrierea naturii modernismului poetic maghiar.

³¹⁸ Szász János, „Un capitol din istoria noastră literară: poezia de la Korunk (1932-1940)” („Irodalomtörténetünk egy fejezete: a Korunk költészete. (1932-1940)”), în Méliusz József (red.), *Poezia de la Korunk (A Korunk költészete)*, Editura pentru Literatură, București, 1967, p. 22.

CAPITOLUL IX

DISCURSURI MODERNISTE ÎN PROZA MAGHIARĂ DIN ROMÂNIA ÎN PERIOADA INTERBELICĂ

Imaginea despre om, în schimbare

În proza literară maghiară, numărul operelor care s-au născut strict sub influența curentelor avangardiste este substanțial mai mic decât în poezie. Lucrurile stau la fel și în cadrul prozei literare transilvănene; acest capitol despre proză al cărții ar putea fi deci eliminat chiar și integral, dintr-o anumită perspectivă. În literatura romanescă există însă câteva asemenea opere care, multă vreme, au rămas în afara orizontului cercetărilor de specialitate – acestea se pot analiza mai ales în cadrul modernismului înțeles în sens larg, și-n interiorul lui între limitele unui așa-zis avangardism „soft”. În fapt, aceste texte ar putea fi dezbătute de istoria literară, pe baza amprentelor prozo-poetice specifice, în strânsă corelație cu proza transilvăneană modernistă, împreună cu operele lui Bánffy Miklós sau chiar Karácsony Benő, Kuncz Aladár; cu această ocazie, din considerente de metodologie (și mai mult cu argumente de optică, așa separa totuși aceste cărți – operele lui Tamási Áron, Szántó György, Nagy Dániel – de ale lor, și așa arată conexiunile dintre ele numai prin referiri la caracteristicile tipologice comune.

Spre începutul secolului al XX-lea, în proza maghiară devine tot mai pronunțată diseminarea imaginii unei lumi providențiale:

acea cotitură în istoria gândirii, care se poate lega în cultura maghiară cu precădere de receptarea lui Nietzsche, Bergson și Freud, n-a lăsat indiferente nici componentele lingvistice și de reprezentare a lumii în proză. Problematika condiției, a definirii personajului (și a emancipării sale în raport de definire) s-a pus deja în romanele anilor 1910, iar retrospectiv se pot evidenția și în proza scurtă de la finele secolului al XIX-lea. În romanele timpurii ale lui Móricz Zsigmond sau Babits Mihály, de exemplu (*Noroi de aur* (1911); *La capătul lumii* (1911); *Califul-barză* (1913)), acțiunile, motivațiile protagoniștilor se organizează în structuri care înfățișează caracteristicile personajului împreună cu discontinuitatea, cu nedeslușitul lui. Aceste rupturi apar uneori dihotomic, în înfățișarea prăpastiei dintre instincte și intelect sau convenții interiorizate, însă și această construcție se mai poticnește când și când, ori de câte ori acest model de construcție intră în contact cu componente diferite. Convențiile, situațiile noi, care se schimbă tot mai alert și mai radical, respectiv teoriile mai nuanțate asupra personalității arată, la începutul veacului, că și straturile considerate cele mai stabile ale eului sunt expuse posibilelor schimbări, în înțeles mai larg, această experiență devine concretă, emblematică odată cu traumele primului război mondial. Totodată, experiența dobândește astfel și semnificații noi. Indiscutabil însă că problematizarea personalității, a aservirii ei este o marcă mai generală a modernității: starea de nesiguranță existențială în condițiile războiului apare în literatură ca o „variantă” a unui sentiment vital extins la un cadru mai larg. „Tragismul pierderii suporturilor metafizice este o revelație tipică secolului al XX-lea – scrie Kulcsár Szabó Ernő – în care eroii literari care conservă în conștiință ordinea tradițională a lumii se confruntă, succesiv, cu sentimentul privațiunii. [...] dincolo de ipostaza existențială nu există o ordine creatoare reală, care să garanteze existența în orice accepțiune. Această nouă interpretare existențială străbate iar și iar literatura universală modernă a secolului. În ea nu trebuie să vedem însă pesimismul ca element determinant de filosofia existenței, cum s-a petrecut frecvent. Esențialul rezidă, mai degrabă, în conștientizarea schimbării condițiilor existenței umane: în recunoașterea faptului că ontologia existenței individuale nu-i

un fel de precondiție existențială dată, ci întotdeauna o imagine interpretată, reflectată, despre existența umană”.³¹⁹ Etichetarea ca „pesimistă” a semnalatei concepții despre lume ar constitui o ultrasimplificare tocmai din cauza diversității textelor cu care se poate pune în conexiune. Nu este vorba despre un punct final, ci despre situația în care devine imperios necesară – și posibilă totodată – elaborarea strategiilor de teoria existenței, diferite de cele anterioare. Discursurile estetismului, avangardismului, modernismului târziu au deschis alte și alte posibilități în proză. „Recunoașterea momentului tragic, conștientizarea individului că este pe cont propriu, ar putea fi și izvorul aceluși efort prin care eul ia în posesie noile dimensiuni ale lumii. Posibilitatea doborârii barierelor metafizice semnifică și libertatea omului de a aspira spre infinit, de a se ridica deasupra propriei condiții” – scrie Kulcsár Szabó Ernő.³²⁰ Experiența schimbării lumii și omului nu ne îmbie neapărat cu un model de conduită pasivă. Ceea ce se schimbă trebuia să se poată schimba – s-ar putea concluziona printr-o tautologie aparentă una dintre tezele fundamentale ale avangardei din anii 1910, de pildă. Adică: se ivește posibilitatea intervenției, speranța controlării prefacerilor. Nu-i întâmplător că expresionismul, respectiv activismul, și-au fixat ca țel formarea unui nou tip uman: a legat prefacerile de „apariția” omului nou.

De asemenea, nici pentru cei ce au întâmpinat și observat schimbările cu gânduri mai puțin ambițioase, existența în lumea de la începutul secolului n-a fost obligatoriu „pesimist” orientată. Deschiderea unui orizont absurd în abordarea orientării cunoașterii a furnizat provocări fundamentale. Situațiile-limită ale existenței, rămase ascunse anterior, au atras atenția asupra unor asemenea componente existențiale care au oferit lumii, și în mod retrospectiv, semnificații noi, mai ales în acele sfere (în artă, de pildă) unde puteau surveni de-acum din perspectivă reflexivă.

Proza înfățișează și reacționează într-un mod caracteristic la transformarea imaginii personalității. Aceasta, cum arată și

³¹⁹ Kulcsár Szabó Ernő, *Narațiunea tulburătoare (A zavarbaejtő elbeszélés)*, Editura Cărțile Kozmosz, Budapesta, 1984, p. 47.

³²⁰ Kulcsár Szabó Ernő, *Ibidem*, p. 47.

Olasz Sándor,³²¹ are consecințe compoziționale – se modifică deopotrivă raporturile spațio-temporale și condițiile construcției epice. Se accentuează stratul reflexiv al romanelor. Firește, nu-i vorba despre vreun fel de substituire globală. La momentul literar-istoric dat, putem vorbi mai degrabă de schimbări parțiale. Fără ca destrămarea mecanismelor de acțiune și a sistemelor de valori să devină o tendință generală, în această perioadă apar câteva opere epice care se pot pune în relație cu experiența existențială modernă. Lucrările lui Krúdy Gyula și Kosztolányi Dezső, apoi textele lui Márai Sándor, Szentkuthy Miklós, Füst Milán, Németh László, se raportează prin modalități diferite la problematica legată de personalitate, de limbaj, de existență, cu toții dovedind însă un anumit grad de sensibilitate.

În mare parte, analiștii care cercetează literatura românească maghiară a primei jumătăți a secolului al XX-lea sunt de acord că la definirea modernismului trebuie să se țină seama de situația contemporană a prozei maghiare, de structura ei tradițională, în această structură tradițională au rămas izolate construcțiile românești, discursurile de tip *Prae* ale lui Szentkuthy – în privința specificului formal, abia dacă putem vorbi, deci, de o proză radical modernistă. Modernismul însă nu reprezintă doar o simplă problemă de formă: privind concepțiile legate de personalitate, semnalate mai sus, literatura modernismului maghiar e considerabil mai bogată. La nivel structural, de exemplu, se poate observa că, gradat, construcțiile metaforice au câștigat teren în dauna limbajului epic ce lucrează pe baza logicii metonimice dominante, care s-a dovedit, practic, atotstăpânitoare în literatura universală a secolului al XIX-lea: apar construcții românești care subminează, pun la îndoială desfășurarea neconvulsivă a interacțiunilor cauză-efect, spațial-temporal. Imaginea umană transfigurată tematizează și reprezentarea caracterială: *bildung*-narațiunea, a transformării din cineva în altcineva, nu mai (a)pare integral satisfăcătoare în acea imagine a lumii care se confruntă tot mai acut cu faptul că

³²¹ V. și: Olasz Sándor, „Metamorfoza romanului în prima jumătate a secolului nostru” („A regény metamorfózisa századunk első felében”), în *Metamorfoza romanului* (*A regény metamorfózisa*), Editura Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapesta, 1997, p. 10.

relatarea întâmplării este, în mare măsură, aservită limbii, respectiv mijloacelor de structurare a textului.³²² *Sindbad* al lui Krúdy Gyula sau *Esti Kornél* al lui Kosztolányi nu pot fi considerate caractere, ci se modelează, mai degrabă, printr-o logică metaforică, în cursul desfășurării câte unei situații. Însă putem să ne întâlnim cu figuri asemănătoare și în romanele transilvănene analizate mai jos, care se distanțează de sistemul de convenții psihologice ale romanului realist și-și înfățișează protagoniștii prin situații, respectiv prin jocul metaforic al limbajului mitic: în această interpretare putem aminti, în primul rând, romanele lui Szántó György, Tamási Áron, Nagy Dániel, însă chiar și figurile resemnate ale lui Karácsony Benő ar putea fi abordate din această perspectivă.

*Experiența crizelor modernității
în literatura romanească maghiară din România*

Modernismul se află în interacțiune cu experiența crizei personalității, a limbajului, a cunoașterii, tot cu acestea e în relație și sentimentul existențial absurd care străbate proza literară a anilor '20-30, independent de realizările formale. Mai sus a fost deja vorba despre faptul că impresiile războiului pot fi înțelese și ca o concretizare specifică a acestor experiențe critice: face imaginabile asemenea perspective ale distrugerii, degradării, prăpădului care anterior s-au presupus doar pe un alt nivel mai abstract. Pornind de aici, s-ar putea configura în cadrul paradigmei modernității și o asemenea tipologie a romanului maghiar din Transilvania anilor '20-30, care ar clasifica romanele epocii pe baza concretizării înfățișării diferitelor situații de criză. În acest înțeles, s-ar putea considera roman „de război” *Circ* al lui Nagy Dániel, de pildă, dar și unele romane ale lui Szántó György, Markovits Rodion sau Karácsony Benő, pornind de la câteva episoade importante. Impresia produsă de război pătrunde în diferitele straturi ale limbii, ale personalității,

³²² V. Kulcsár Szabó Ernő, „Între lege și normă. Narațiunea ca atitudine lingvistico-poetică în romanele anilor '30” („Törvény és szabály között. Az elbeszélés mint nyelvi-poétikai magatartás a harmincas évek regényeiben”), în *Discurs și orizont (Beszédmód és horizont)*, Editura Argumentum, Budapesta, 1996, p. 82.

exercită o influență decisivă asupra raporturilor dintre valori. Tot așa cum un alt (proto)tip posibil ar fi cel centrat pe o situație-bază, „romanul captivității”. În acest cadru, romanul lui Markovits Rodion, *Garnizoana din Siberia*, își dezvăluie tema centrală, ca și *Mănăstirea neagră* a lui Kuncz Aladár. Toate aceste situații de graniță-limită se află în (co)relație cu războiul. O altă situație de criză, care apare și în tradiția romanului de dinainte, își dezvăluie resursele inedite la începutul secolului al XX-lea: este vorba despre situația de fond a tipului de roman despre artist (Künstlerroman)”. Această tradiție, în general, a pus problema integrării, a împlinirii proprii în comunitățile artistice, din perspectiva așteptărilor societății sau a concretizării dihotomiei artist/burghez. În prima jumătate a secolului al XX-lea, această sferă de preocupări a intrat în contact și cu problematizarea rolului artei: concepția avangardei despre arta maselor, de exemplu, a făcut posibilă circumscrierea și a altor roluri ale artistului, precum cel al tipului de artist auto-devorator și autodistrugător. Acest lucru devine temă centrală în cărți maghiare din România, precum romanele lui Szántó György, *Dramul lui Sebastianus s-a încheiat* și *Stradivarius*, sau volumul de nuvele *Călărețul albastru*. Dar tot „künstlerroman” este, în acest înțeles, și *De dimineața până seara* (volumul lui Bánffy Miklós) sau *Steaua străină* (cartea lui Ligeti Ernő despre Ira Aldridge). *Piotruška* de Karácsony Benő sau romanele sale despre Felméri Kázmér, *Prințul Fecioarei Maria* al lui Tamási Áron valorifică, de asemenea, la nivelul principiului constructiv, câteva elemente ale acestui tip de roman. Iar volumul dedicat lui Bolyai de către Tabéry Géza, *Cerbul*, în structura de bază, reinterpretează de asemenea situațiile romanului despre artist, ca roman despre omul de știință.

O altă situație de criză se poate pune în corelație cu acea schimbare identitară, care a devenit toposul literaturii transilvane: este vorba de transformarea din majoritar în minoritar. Să-i zicem astfel: romanul *situației periferice*. Aceasta problemă, care se poate formula, în ultimă instanță, și în cadru existențialist (deci se poate pune în relație cu situațiile de criză ale modernității), a devenit frecvent tipologică, în sensul că situația-limită care atinge personajul și utilizarea limbii, devine liant al comunității, a creat în textele literare structuri teleologice, de întărire a principiului

comunității – distanțându-se astfel de paradigma modernismului de la începutul secolului. Această mișcare de extindere, care ridică situația existențială individuală la generalitate, a lăsat urme, firește, și în opere precum *Prințul Fecioarei Maria* sau în nuvelele antologiei *Cei unsprezece*, însă abstractizarea structurii teleologice, devierea de la înfățișarea mimetică, apropiere textul de problemele fundamentale ale modernismului. Construcțiile românești ale lui Karácsony Benő, formulele ironice sunt capabile să mânuiască atât de bine problemele care se ivesc, încât ele nu se subordonează unui obiectiv reprezentat ce tinde să dobândească o valabilitate generală.

Din cele de mai sus se poate sesiza în ce măsură comunică între ele aceste categorii care se pot considera, la prima vedere, a fi mai mult tematice: primul roman al lui Szántó, de exemplu, este simultan roman de război și roman despre artist, *Prințul Fecioarei Maria* al lui Tamási este în același timp roman al minorității și künstlerroman. În orice caz, această tipologie înseamnă un pas înainte, o abordare mai diferențiată față de dihotomia istoric creată, care a încercat să înfățișeze, în perioada polemicii „Mărturie și asumare” (1929-1930), proza transilvăneană a anilor '20 în dualismul romanului istoric și social.³²³ Legat de aceasta, aș face trimitere numai la o singură tipologie de genuri literare instituită de Szegedy și Maszák Mihály, care se apropie de roman dinspre modalitățile narrative. El vorbește despre următoarele categorii: genul apropiat de basm (organizat în jurul rolului: romane cavalierești, picarești, criminalistică etc.), romanul propriu-zis (personaje individualizate, loc de desfășurare determinat, structură temporală cu un obiectiv-țintă), confesiv (autobiografii la persoana întâi, cu considerații), parabolic (texte care înfățișează idei, formulează atitudini), respectiv istorii romanțate (înfățișarea stilizată a unor tipuri psihologice ancestrale etc.).³²⁴ După instituirea acestei tipologii, istoricul literar își pune întrebarea cum s-ar putea încadra în această logică romanul istoric: „în opinia mea, nu poate fi considerat un gen, în sensul celor

³²³ Analiza amănunțită și înțelesurile acestei polemici în Kántor Lajos, *Mărturie și asumare*, Editura Kriterion, 1984.

³²⁴ V. Szegedy-Maszák Mihály, „Despre teoria influenței morfologice a operei literare” („Az irodalmi mű alakotani hatáselemetéről”), în *Model pe covor (Minta a szőnyegen)*, Editura Balassi, Budapesta, 1995, p. 61.

cinci tipuri luate în considerare. Este realizabil în cadrul oricăreia dintre ele, de aceea din punct de vedere morfologic trebuie să ne ocupăm distinct numai de personajele istorice care au primit un rol în el”.³²⁵ Această teză ar putea s-o justifice și tipurile transilvănene de roman, precum *Cerbul lui Tabéry*, în care, e adevărat, multe evenimente istorice ar putea fi cunoscute din multiple narațiuni, însă în privința tratării problematicii se află totuși mai aproape de categoria romanului despre artist, iar dintre cele cinci forme ale romanului s-ar înrudi în cel mai înalt grad cu istoria romanțată.

Tipologia genurilor literare adoptată mai jos se sprijină numai în parte pe acel „inventar de criză” pe care-l reprezintă haloul tematic al romanului de război, de captivitate, artistic, al situației periferice. Însă trebuie să ținem cont și de faptul că aceleași situații de criză s-au asociat cu alte și alte modalități expresive în diferitele romane. Cu acest punct de vedere aș corija, deci, tipologia romanului care se va configura: construite nu într-atât pe tipurile crizei, cât mai ales pe modalitatea înfățișării crizelor, pe însuși textul romanelor contemporane.

Astfel, tipurile disociate anterior ar fi de reorganizat după categoriile *roman mitologizant*, *roman artistic autoreflexiv*, respectiv *romanul confesiv al situațiilor-limită*. De altfel, și Olasz Sándor identifică romanul mitologizant cu romanul-tipic al anilor '20-30, atrăgând atenția că demersurile mitizante, analogiile mitice și imaginile ancestrale, arhetipurile îndeplinesc funcții specifice în aceste opere, contribuind la înfățișarea unor probleme individualizante și ontologice caracteristice secolului al XX-lea. Aceste particularități tipologice adeseori se asociază cu consecințe structurale, cu modalități de organizare ciclică a textului.³²⁶ O materializare caracteristică (și ușor parodistică) a acestui tip românesc, în literatura maghiară din România, este romanul lui Nagy Dániel, *Circ* (care, din perspectivă tematică, s-ar învecina cu categoria „romane de război”), respectiv cartea lui Tamási Áron, *Prințul Fecioarei Maria* (care are tangente la romanul despre artist, respectiv și la tematica emancipării minoritare).

³²⁵ Szegedy-Maszák Mihály, *Ibidem*, p. 62.

³²⁶ Olasz Sándor, „Chestiuni tipologice, modele poetice-naratologice” („Tipológiai kérdések, poétikai-narratológiai modellek”), în *Metamorfoza romanului (A regény metamorfóza)*, p. 27.

Excedând tematica artistică, romanul artistic autoreflexiv poate fi considerat o categorie aplicabilă în sensul că aici debateră tematicii artei și artistului adeseori este creatoare de structură, respectiv se asociază cu procedee auto-tematizante. Cartea care se apropie de avangardă, *Stradivarius*, sau volumul *Drumul lui Sebastian s-a încheiat* al lui Szántó György, ori cartea lui Bánffy Miklós, *De dimineață până seara* (și, în parte, cărțile lui Karácsony Benő), încadrează, pe de o parte, tematica artistică în perspectivă existențială (în acest înțeles, se înrudesce și cu categoria romanului existențialist al lui Olasz Sándor, în care „teoria existenței” dislocă frecvent până și principiul psihologic realist al cauzalității³²⁷), iar pe de altă parte creează posibilitatea ca ideile artistice înfățișate în roman, procedeele constructive să iasă la suprafață în textul romanului în materialitatea lor, creând un fel de nivel autoreflexiv.

De data aceasta n-aș insista în detaliu asupra tipului de roman confesiv al situațiilor-limită, deoarece actualizările sale în literatura maghiară din România sunt considerabil îndepărtate de discursul avangardist – exceptând câteva dintre enumerările „simultaneiste” ale *Garnizoanei din Siberia*. Pe marginea acestui tip aș semna, de data aceasta, doar că dintre experiențele fundamentale ale modernismului înfățișează accentuat problemele legate de structura personalității – în această categorie s-ar putea încadra, în primul rând, *Mănăstirea neagră* de Kuncz Aladár, care urmează perspectiva persoanei I singular în forma ei cea mai specifică. Dacă vom compara *Garnizoana din Siberia* al lui Markovits Rodion cu discursul romanului lui Kuncz, se deschid posibilitățile captivante ale unei paralele. În unele părți și acest text se arată a fi construit pe linia unei perspective concrete, a unui singur personaj – din aceste texte se poate evidenția apropierea potențială dintre narațiunile la persoana I singular și persoana a III-a, respectiv și rostul acelor abateri, prin care *Garnizoana din Siberia* poate deveni totuși, în strânsă interferență cu poziția narativă, cu oarecare îndreptățire „roman-reportaj colectiv”, așa cum statuează subtitlul.

³²⁷ V. Olasz Sándor, *Ibidem*, p. 29.

Firește, categoriile de mai sus nu doresc să restrângă spațiul interpretativ al acestor romane, ele servesc, pur și simplu, la identificarea mai tranșantă a posibilelor sensuri ale întrebărilor pe marginea cărora literatura epică transilvăneană, conectată la avangarda anilor '20-30, devine reactualizabilă pentru lectură.

CAPITOLUL X

ROMANUL MITOLOGIZANT (NAGY DÁNIEL, TAMÁSI ÁRON)

Prezența mitului în proza începutului de secol

Prezența miturilor, a referințelor mitologice e de importanță centrală în mai multe epoci ale literaturii: în operele literaturii grecești sau latine, comentariile docte asupra miturilor „ordonează” într-o oarecare măsură semnificațiile, chiar și atunci când în aceste texte se produce, adeseori, o resemnificare a miturilor.³²⁸ Mitologiile greco-latină, creștină, respectiv „barbară” însoțesc literatura ultimelor două milenii, adeseori interferându-se, interconectate inseparabil prin reprezentări arhetipale, tipuri eroice caracteristice.

Conform școlii rusești de cercetare mitologică, acel „neomitologism”, care-i este caracteristic deja și artei secolului al XX-lea, emană de la Richard Wagner: aici mitul devine limbajul unei concepții generale de viață. Acest interes se disipează însă rapid, pe lângă abordările panteist-relativiste își fac apariția în literatură și artă, și alte registre: „în cadrul artei care-și asimilează mitul, s-a reconfigurat și limba însăși, și a dat naștere unor curente care se situează la foarte mare distanță între ele, ideologic și estetic. În ciuda oricărui registru intuitivist și primitivist al culturii «neomitologice»,

³²⁸ Iuri Lotman, Z.M. Mine, Eliazar Meletinski, „Literatură și mituri” („Irodalom és mítoszok”), în Tokarev, S. A. (red.), *Enciclopedie mitologică (Mitológiai enciklopédia)*, I, Editura Gondolat, Budapesta, 1988, p. 112.

de la bun început proza e, totuși, de un înalt nivel intelectual și se orientează spre autoreflexie și autodescriere”.³²⁹ Se poate observa că arta mitologică se poate pune în relație exact cu acele configurații pe care anterior le-am identificat ca și caracteristici ale modernității. Aceste structuri mitologice ale gândirii au influențat pe termen lung, prin intermediul operelor lui Freud, Jung sau Nietzsche, evoluția discursurilor filosofice și psihologice, dar s-au integrat și în limbajul epic, depășind cu mult aspectele tematice, în opere precum romanele *Iosif și frații săi* de Thomas Mann sau *Ulise* de James Joyce.

Nevoia generală de mit se poate pune în corelație și cu acele experiențe critice, de care țin socoteală cei mai mulți analiști ai artei moderne. În orice caz, de la sfârșitul secolului al XIX-lea, diferitele domenii artistice se apropie de mituri într-un cu totul alt mod decât înainte – acest aspect este rezumat astfel de cuvântul-titlu al *Enciclopediei mitologice* rusești: „Mitologismul modern, sub multe aspecte, s-a născut din conștiința că criza culturii sociale desemnează criza întregii civilizații. [...] Străduința de a depăși cadrul social și istoric, respectiv spațial și temporal în interesul prezentării unui conținut «general uman» («eternele» forțe pustiitoare sau creatoare iau naștere din natura omului, din principiile psihologice și metafizice umane) a reprezentat unul din momentele cu care realismul secolului al XIX-lea a trecut în arta secolului al XX-lea”.³³⁰ În structura de răspuns la experiențele de criză, limbajul mitic prezintă formele atitudinale umane (și slăbiciunile) ca modele eterne, întărind imuabilitatea lor prin această abordare mitică. Numeroși analiști consideră acest punct de vedere și de discurs mitologic ca unul dintre elementele centrale ale expresionismului german.³³¹

La identificarea tipului principal al romanului mitologizant de la începutul secolului al XX-lea, Olasz Sándor vorbește, în relație cu aceste opere despre un spațiu-timp „în suspensie”.³³² Locurile

³²⁹ *Ibidem*, p. 115.

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ V. de exemplu, David Pan, *Primitive Renaissance: Rethinking German Expressionism*. Lincoln University of Nebraska Press, 2001.

³³² V. Olasz Sándor, „Chestiuni tipologice, modele poetice-naratologice” („Tipológiai kérdések, poétikai-narratológiai modellek”), p. 28.

determinate geografic-istoric sunt cu mult mai puțină pregnanță prezente în aceste cărți, astfel se instaurează mai ales structurile plurisemantice și deschise: prin folosirea timpului mitic, textele devin transcriptibile, transmutabile. Într-un anumit sens, unele elemente se pot include în orice istorie asemănătoare. Acest caracter este întărit de construcția arhetipală: repetiția ritualică și mitologică, ciclicitatea sunt create de arhetipurile universale, de repetarea rolurilor și situațiilor.³³³ În romanul *Circ*, Nagy Dániel sau, mult mai târziu, Székely János în *Celălalt turn*, recurg la o „suspensie” asemănătoare, însă cu rezolvări mitologice sau pseudo-mitologice (care-și apropiază mitic orașul, burghezul, poporul etc.) și în numeroase lucrări din această epocă ale lui Márai Sándor, Kodolányi János, Tamási Áron sau Szerb Antal. În acestea, în general, discursul creează mai ales facilitatea diseminării semnificației simbolice.

Pe marginea romanului mitologizant se mai poate evidenția o caracteristică aparte, care apropie textele de alte tipuri românești – de exemplu, de romanul artistic autoreflexiv. În imaginea mitică a lumii și în limbajul mitic genurile artistice se diferențiază mult mai diminuat decât o semnalează cadrele instituțiilor, disciplinelor, poeticilor semnificativ diferențiate în secolul al XIX-lea. Experimentarea cu limbajul mitic a înlesnit și tematizarea, revizuirea convențiilor constituite (artificial): „Trăsătura comună a multor fenomene ale artei «neomitologice» este străduința de a contopi într-o sinteză artistică tradițiile de diferite genuri și alte și alte orientări. În operele sale novatoare, deja și Wagner a contopit structural principiile redactării textului mitologic, liric, dramatic și muzical. Prin aceasta, s-a realizat deosebit de firesc influența reciprocă dintre mit și diferitele arte. [...] S-au născut genuri «sincretice»: «romanul mitologic» al secolului al XX-lea, *Simfoniile* lui Andrei Belli din întâmplări mitologice sau care mimează mitul, în care aplică principiile construcției simfonice”.³³⁴ Este neîndoielnic că arta însăși în perioada modernității a fost una dintre componentele cele mai importante ale mitologiei secularizate; în acest sens se poate considera de asemenea firească străduința care exprimă

³³³ V. și Eliazar Meletinski: *Poetica mitului* (Meletyinskij, *Jeleazar: A mítosz poétikája*), Editura Gondolat, Budapesta, 1985, p. 434.

³³⁴ *Literatură și mituri*, p. 115.

într-un limbaj mitologizant problemele legate de existența artistică și cu arta însăși. Cu indicii care vizează aspecte de acest gen ne întâlnim în proza lui Szántó György și Bánffy Miklós deopotrivă.

Nagy Dániel: Circ

Volumul *Circ* al lui Nagy Dániel a apărut în 1926, între primele romane din seria de cărți editate de Societatea de Artă din Transilvania. Limbajul, respectiv universul creat în operă se abat însă considerabil de la cărțile tipărite în acea perioadă de Societatea de Artă – operele unor Gulácsy Irén, Kós Károly sau Makkai Sándor. Talent descoperit anterior de Osvát Ernő, Nagy Dániel a publicat în *Nyugat* romanul *Locatarul trist al pușcăriilor*, iar în 1924, ca redactor al revistei arădene conduse de Franyó Zoltán, *Genius*, s-a impus în viața literară maghiară din România. A fost invitat și la prima întâlnire de la Brâncovești a helikoniștilor, dar n-a participat la întrunire, găsindu-și o scuză.³³⁵ În 1929 s-a stabilit în Ungaria, unde a încercat să se întrețină din onorariul pentru articole de presă, piese de teatru, apoi din scrierea unor romane de aventuri.

Se poate afirma că receptarea ulterioară este, în mare, unitară în aprecierea că *Circ* reprezintă vârful creației autorului, chiar dacă temele și soluțiile lingvistice care apar în proza lui Nagy Dániel nu sunt cu totul izolate.³³⁶ Este neîndoielnic însă că în canonul helikonist aflat în formare, *Circ* nu și-a găsit cu adevărat locul. A devenit totuși asimilabil, în parte, în limita categoriei

³³⁵ V. Marosi Ildikó (red.). *Cutia de corespondență a revistei Helikon și a Societății de Artă din Transilvania (A Helikon és az Erdélyi Szépművés Céh levelezésládája)*, II, Editura Kriterion, București, 1979, p. 325.

³³⁶ Csehi Gyula, „Despre «Circ» și autorul lui” („A «Cirkuszcírló» és szerzőjéről”), în Nagy Dániel: *Circ*, Editura pentru Literatură, București, 1967, pp. 5-34; Söni Pál, *Radiația avangardei (Avántgarde-sugárzás)*, Editura Kriterion, București, 1973; Dávid Gyula, Marosi Péter, Szász János, *Istoria literaturii maghiare din Transilvania. Manual pentru clasa a XII-a (A romániai magyar irodalom története. Tankönyv a XII. osztály számára)*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1979; Mózer István, „Nagy Dániel”, în Dávid Gyula (red.), *Lexiconul Literaturii Maghiare din România (Romániai Magyar Irodalmi Lexikon)*, IV, Editura EME-Kriterion, Cluj, 2002, p. 21–23.

„înverșunare antirăzboinică”: „trebuie să ne mulțumim cu ceea ce ne-a dat Nagy Dániel: cu schița interesantă, incitantă a unei opere. Iar în această schiță numărul secvențelor ratate e mare, e multă zgură și lipsă de gust. Trebuie să evidențiem asta, însă trebuie să evidențiem și talentul scriitoricesc suveran care se manifestă în concepția operei, în imaginarul ei, și-acest lucru îi va aduce lui Nagy Dániel, pe lângă numeroși dușmani, și numeroși prieteni. Un prieten cu certitudine: viitorul” – scrie Kuncz Aladár în *Opoziția (Ellenzék)* la apariția cărții.³³⁷

În *Circ*, codul mitologic transformă într-un mod original tradiția romanescă de război. Concret, în operă nu se vorbește despre război, numai despre sânge și moarte. Volumul lui Nagy Dániel intră în contact cu literatura de război a epocii numai prin contaminare, punând în joc posibilitățile funcționării textului alegoric. În același timp, romanul se poate încadra în structura multor tradiții de scriere. La reeditarea *Circ*-ului, Csehi Gyula îi recomandă cititorului contextul teatrului absurd ca punct de pornire, după care câteva dintre particularitățile cărții devin relevante.³³⁸ Am putea aminti sub acest aspect, ca manieră, preponderența modalității dialogice de construcție, iar, pe de altă parte, acele amprente distinctive pe care Sőni Pál le rezumă astfel: „Despărțirea totală de principiul *mimesis*-ului, frecventa apariție a elementelor absurde și grotești reprezintă starea sa densă”.³³⁹

Mergând pe urmele observației lui Kuncz Aladár, acest din urmă context se poate completa cu un altul, considerabil mai vechi: „Refuzând forma modernă de roman, Nagy Dániel s-a reîntors la tradiția veche, populară a basmelor maghiare, a demult uitatelor cărți populare medievale. Această formă artistică naivă, frustă, suportă o seamă de rudimente și exacerbări, pe lângă că îndărătul veșmântului neafectat scriitorul poate masca ușor aluziile satirice ori emoțiile lirice. Dau o savoare arhaică, o sonoritate plăcută auzului, autonomizează pregnant compoziția și prescriu și în alegerea

³³⁷ Kuncz Aladár, „Nagy Daniel: *Circ* (Cirkusz)”, în *Studii și recenzii (Tanulmányok, kritikák)*, Editura Rriterion, București, 1973, p. 224.

³³⁸ Csehi Gyula, *Despre „Circ” și autorul lui (A Cirkuszról és szerzőjéről)*, p. 7.

³³⁹ Sőni Pál, *Radiația avangardei (Avantgarde-sugárzás)*, p. 138.

personajelor poveștii o anumită schemă tradițională”.³⁴⁰ În *Circ*, într-adevăr, se îmbină fascinant modalitatea focalizată, concentrică de redactare, care este o particularitate a romanelor mitologizante (în centrul romanului se află, de data aceasta, un cort de circ hiperbolizat), respectiv intriga picarescă medievală, care în cărțile populare vechi îi face părtași pe îngeri sau chiar și figura Domnului la aventuri grotești. Astfel, codul mitologic oferă un fel de parodie, fără a ieși din cadru.³⁴¹ Acea „exacerbare”, de care vorbește Kuncz, e în relație cu lăstărirea nestăpânită a structurii romanului, în primul rând, dar și cu caracterul „necenzurat” al folosirii limbajului, care cunoaște considerabil mai puține tabu-uri decât discursul realismului psihologic sau chiar al estetismului. Sub acest aspect, radicalismul lui Nagy Dániel concurează într-adevăr cu stilul lui Heltai Gáspár, Bornemisza Péter și al altor contemporani medievali „anonimi” (Márton László evidențiază într-un studiu remarcabil ce moștenire vie, sensibilă reprezintă, din perspectiva limbii, publicațiile anterioare înnoirii limbajului din secolul al XVIII-lea³⁴²), totodată se racordează și la cursul avangardist de la începutul secolului, care a reprezentat o noutate spectaculoasă tocmai în restructurarea convențiilor lingvistice, în folosirea formelor cu efect grotesc.

Cercul, viața de artist reprezintă un topos preferat al literaturii de la începutul secolului, și-n curentul artei avangardiste această lume își dezvăluie o nouă fizionomie, împreună cu figura bufonului. „În mișcările incipiente de avangardă, fără ironie, brutal, brut, provocator, cu ani mai înainte, a apărut echivalarea bufon-artist. [...] Despre aceasta, Renato Poggioli scrie că mitul artistului bufon-dansator pe sârmă își are originea și în faptul că

³⁴⁰ Kuncz, *Nagy Dániel: „Circ”* (Cirkusz), p. 222.

³⁴¹ Pornind de la clasificarea „modurilor ficționale” ale lui Northrop Frye, am putea afirma că *Circ*, deși înfățișează, teoretic, și figuri superioare calitativ în comparație cu mediul și ceilalți oameni, și evocă prin aceasta codul mitic, are numeroase asemenea momente în care textul este aspirat în sfera inferioară a modalităților mimetice ori ironice. Ambivalența de acest tip a textului are ca rezultat un efect parodistic. Cf. Northrop Frye, *Anatomia criticii*, Editura Helikon, Budapesta, 1998, pp. 33-34.

³⁴² Márton László, „Bătutul drum înfundat sau istorie în povestiri” („A kitaposott zsákutca, avagy történelem a történetekben”), în *Evlaviosul om-mășină (Az áhítatos embergép)*, Editura Jelenkor, Pécs, 1999, p. 235–266.

artistul (re)simte că societatea îl consideră doar un șarlatan – iar faptul că își pune mască semnifică și autocritică, și rictus tragic. [...] După precedentele futurismului, în anii primului război mondial, apare la Zürich, apoi la Paris și Berlin, artistul-bufon, însă de-acum deloc stilizat, sensibil și mios, deloc transfigurat și cultivat: nu, ci primitiv, murdar, grosolan, mercantil și obișnuit, revoltător și agresiv: în semn de protest împotriva unei lumi și mai absurde, împotriva războiului devenit tot mai mult un circ” – scrie despre această perioadă cercetătorul relației dintre imaginea clovnului și arte, Szabolcsi Miklós.³⁴³ Din straturile semantice ale cercului, cartea lui Nagy Dániel preia în debutul romanului un oarecare ezoterism, extravagantă, însă la ramificațiile acțiunii fructifică deja mai puțin eficient ca topos simbolurile lumii cercului. Putem vorbi, mai degrabă, despre o metaforă globală, despre ceea ce Szabolcsi rezumă astfel pe marginea romanului: „Cercul sângelui e acesta – circ înșăngerat, tulbure – sângele mânjește totul, sângele vopsește culisele, baltă de sânge se adună în mijlocul arenei...”³⁴⁴ Metafora centrală se conectează mai cu seamă la absurditatea, superficialitatea vărsării de sânge.

Chiar de la primele pagini, romanul anunță deja un fel de abatere de la codul referențial: singura femeie membră a cercului, Remike, nu are inimă: „Nu avea inimă, nu așa că nu putea iubi, compătimi sau urî, ci în înțelesul real al cuvântului, îi lipsea inima. Lumea științifică o avea în evidență, îi aștepta febril moartea, bisturiurile ascuțite își arătau nerăbdarea în dulapurile medicilor, însă Remike nu voia să moară...” (p. 39 – aici și în continuare, paginile fac trimitere la ediția din 1967 a romanului: Nagy Dániel, *Circ*, București, Editura pentru Literatură, 1967). Soluțiile grotești, amestecul ironic al modurilor de expresie incluse devin determinante deja de aici. Acel anunț medical, de pildă, care întărește „diagnosticul” amintit mai sus, îndepărtându-se foarte mult de limbajul medical, formulează aproape cu patos de poet romantic: „Ca aspect, e o femeie frumoasă, o anumită grație seducătoare se revarsă de pe chipul, din ochii și din toată făptura ei statuară,

³⁴³ Szabolcsi Miklós, *Clovnul ca autoportret al artistului (A clown mint a művész önarcképe)*, p. 93

³⁴⁴ Szabolcsi, *Ibidem*, p. 95.

corpul ei are un așa-zis inel de vrajă; trupul ei e moale, fragil, cu curbe fine, catifelat, neted, strălucitor de alb; în priviri îi arde un foc irezistibil, topitor, o anumită superioritate malefică se deschide în clipiri, o ispită diabolică, și, după un consult mai amănunțit, se poate stabili cu toată certitudinea că inima lipsește cu desăvârșire din trup” (p. 39-40). Deci Remike este descendenta figurilor feminine atât de răspândite în literatura universală, de genul Salomeei. În cadrul universului romanului, colosala baie de sânge despre care vorbește cartea devine realitate în sens literal, la fel ca și lipsa inimii la Remike – și acest aspect accentuează stratul ironic al romanului. Colegii de circ, ahtiați după farmecele femeii, se împart în două partide: Remike se promite celor care îi vor aduce mai mult sânge pentru baia ei de sânge. („Eu am nevoie de mult sânge, mult, mult, enorm de mult, până-mi ajunge la umăr. În care se poate înota. Omul ori se scaldă, ori doar se spală. Astea sunt două lucruri diferite, și eu îl vreau pe primul”, p. 59). Demonismul figurii salomeice, „măreția” sa se diseminează în roman tocmai prin exagerarea proporțiilor: optica hiperbolică, prin care se înalță valurile de sânge – iarăși în înțeles literal – până la porțile cerului (p. 104), transferă acest strat românesc în cadrul discursului satiric. Acele șanțuri care în conștiința cititorului evocă tranșeele de tragere, în roman servesc pentru canalizarea sângelui, ca vana lui Remike să fie întotdeauna plină. Când însă „minunata femeie” râvnește la cucerirea cerului, comunică în modul următor cu colegul rămas pe pământ: „mațele omenești înotând în șuvoiul de sânge le-a adunat, le-a înnodat, a făcut din ele fire de telefon, atâta le-a tot înnădit până capătul a ajuns în arena circului, așa a strigat către cei de jos: – Alo, holtei bătrâni. Vreau sânge” (p. 89). Încă o substituie metaforică prin înțeles literal: intestinalele omenești semănând oarecum cu sârmele de telefon, Remike le folosește chiar ca sârme de telefon.

Apropierea de modalitatea expresivă a avangardei se manifestă, în primul rând, prin „dezorganizare”, iar desprinderea de referențialitate, substituirile metaforic/sens literal se corelează tot ca aceasta. Pe alocuri însă, lingvistic, textual, ne aflăm în spațiul avangardei, asociațiile, „definițiile” pliate spre absurd evocă alăturările eterogene dadaiste: „În arena imensă s-au aflat față-n față oameni de staturi și vârste diferite. Mustața unuia era bălaie, a

altuia neagră, castanie, roșcată; mustăți cu fire rare, cu fire dese și mustăți nemustăcite; cu tuleie și țepoase. [...] Acesta era publicul, în fața, în spatele și lateral, cruciș-curmeziș, erau șanțuri de apărare: acestea erau tranșeele. În tranșee, sânge și cadavre, acestea erau culorile. Sângele – roșu și negru; cadavrele – verzi, galbene și de culori spălăcite, în ordine cronologică. În fața liniilor, la mijloc, pe-un uriaș cal șarg, Moartea, cu rang de mareșal, făcea curățenie ca un îngrijitor de imobil” (p. 81). În întregul său, textul se armonizează mai bine cu varianta grotescă, satirică a expresionismului, în care nu se confruntă caractere, ci mai curând principii alegorice. În mod personal, acest aspect este contrabalansat de modul în care sunt prinse în roman tradiția epică arhaic-populară, figurile „concrete” de diavol și de dumnezeu, cunoscute din folclor. Stratul mitologizant se filtrează, deci, și prin expresia populară.

Firul picaresc al romanului urmărește peregrinările unui Dumnezeu evacuat din cer, distrat la început, nepăsător: umblând pe pământ, se lovește peste tot de imaginile hiperbolice, grotești ale distrugerii. Are și un însoțitor: la început, urmărește, comentează evenimentele împreună cu Belzebub, apoi îl însoțește un fost hamal, pe nume Gruncser, și-i explică în felul său cele văzute – de aici înainte, textul este organizat în cea mai marte parte de dialogurile perechilor cu caracteristicile lui Don Quijote–Sancho Panza.

După ce a primit o lovitură în plin, lui Gruncser numai capul i-a rămas întreg. Ca să-l poată însoți pe Dumnezeu pe pământ, trebuie să-și aleagă câteva organe încă funcționale, membre. În aceste părți, romanul lui Nagy Dániel utilizează reprezentările corporale grotești, care pun sub semnul întrebării identitatea distinctă: corpurile, părți ale corpului sunt prezente pe pământ, respectiv în aer într-o imensă devălmășie. Identitatea lor este la fel de neclară ca și în „raportul” lui Gruncser, care amestecă identitatea civilă și formulele regulamentului militar – în contextul in-corporalității, pe deasupra. Această reprezentare corporală, de importanță determinantă în discursurile avangardiste, are efect conjugat cu anarhia lingvistică de acțiune: „Capul de om i-a sărit în față, și-a lins mustața însângerată și a îndrugat cu groaza dobândită încă pe pământ: – Sunt Gruncser, hamal de la intrarea Pannoniei, am numărul 42, punctual și rapid” (p. 98). La rugămintea Domnului,

ca să încerce să descrie pentru el priveliștea care se arată, răspunde astfel: „Cea de acolo e o mână, acolo-i un picior, cea de-acolo e o coapsă, dincolo-i un femur, aceasta e o bucată de ureche, acolo, bucata aia păroasă, aia împodobită cu barbă albă, e un maxilar în care și dinții sunt la locul lor, ăla, ăla, mi se pare, a fost un bavarez, iar carnea aceea albăstrie, aceea e o limbă smulsă din rădăcină, bucata aceea mică, scurtă, galbenă, e partea bărbăției, o parte din cineva, iar bucata de acolo, care se mai mișcă un pic, e o beregată legată de șira spinării [...]” (p. 98). Aici corpurile nu alcătuiesc, nu pot alcătui unități organice – și asta, într-o anumită măsură, în stratul autoreflexiv, este valabil și pentru operele literare de avangardă.

Aceste aspecte dau caracterul de bâlci, de carnaval al romanului. Și Sőni Pál evidențiază conectarea *Circ*-ului la răs, la „umorul negru”.³⁴⁵ În stratul alegoric al textului, de asemenea, sunt disimulate resursele de efect umoristic: pe baza numelor, se pot substitui câteva figuri. Pe William, reprezentarea bufonului, mai mulți analiști (Csehi, Sőni etc.) îl identifică cu împăratul Wilhelm, pe Nikolaus, ursarul, cu împăratul Nicolae, pe nea Joszi, împlânzitorul de animale, cu Franz Jozef. Dincolo de omonimie, aceste figuri nu au prea multe în comun cu figurile istorice corespondente lor – romanul, de altfel, nu acordă prea multă atenție așa-zisei „zugrăviri caracteriale” – însă analogiile concretizate pe parcursul lecturii evidențiază funcționarea travesti-ului.

Romanul se sfârșește cu pregătirile pentru execuția lui Dumnezeu, apoi cu brusa răzbire a razelor de speranță, cu înțetarea băii de sânge: „Primele raze de soare au strălucit pe pământ, îndărătul norilor, răsuna cântecul îngerilor, imnul bucuriei îngerilor care au umblat pe pământ, iar Dumnezeu a înălțat melodia în țării” (p. 176). Remike se prăbușește din cer și se sfarmă în bucăți și bucățele. Însă structura mitologică, deschisă, se realizează în carte, e adevărat, mai curând ca un fel de atenționare: „Spectacolul s-a sfârșit! Măine o nouă reprezentație! Atracții captivante și pasionante! Personaje noi! Lupte între profesioniști!” – scrie pe afișele circuitului.

Nagy Dániel se conectează deci la direcția prozei mitologizante de la începutul secolului deopotrivă prin defilarea personajelor

³⁴⁵ V. Sőni, *Radiația avangardei (Avantgarde sugárzás)*, p. 141–142.

mitice (Dumnezeu, Belzebug etc.), prin abordarea unor straturi ale trăirii sufletești accesibile și în înțeles cotidian (circ, război), respectiv construcția romanului. Caracterul satiric tăios, demolarea tabu-urilor, soluțiile lingvistice tangente la avangardă fac din *Circ* o încercare singulară în proza transilvăneană a epocii. Amestecul de registre ironice, moralizatoare, patetice și substilizate dezvăluie totuși o operă care lasă neexploatare o serie de posibilități de construcție textuală. Romanele lui Szántó György și Tamási Áron, care se situează cel mai aproape de opera lui Nagy Dániel, valorifică mult mai radical, din punct de vedere lingvistic-structural, poetica „anarhiei”.

Tamási Áron: Prințul Fecioarei Maria

„Deschid gura pământului” – această propoziție a figurat în antologia *Cei unsprezece* ca titlu de nuvelă, iar ulterior a funcționat ca un fel de metonimie a antologiei: a reprezentat în conștiința publică, parțial, ceea ce a însemnat antologia editată în 1923 de tinerii scriitori. În prozele volumului, în special în nuvelele lui Tamási Áron și Kacsó Sándor, apare accentuată acea atitudine de căutare identitară, care se conectează la schimbările puterii din trecutul apropiat. Tamási și Kacsó, deopotrivă, se apropie de identitate la modul emblematic: pământul, respectiv dreptul de posesie asupra lui este manifestarea concretă a identității, materialitatea ei. Totodată însă, această deplasare abstract-concretă (concordarea identității proprii cu pământul) se și re-balansează spre abstractizare în nuvelele amintite: pământul devine „apelabil” ca principiu mitic. Este necesară practicarea riturilor ca să se deschidă gura pământului, ca pământul să poată vorbi.

Nuvelele lui Kacsó, precum *Moartea Pădurii Mari*, respectiv *Negura s-a așezat la poalele Harghitei*, înfățișează arhetipuri, însă nu ajung în relații dialogice cu acestea – operează cu semnificații primite de-a gata. Străvechimea Pădurii Mari, caracterul descurajant al ceții, „efectul” limpezitor pentru gândire al piscului însoțit deveniseră deja substitute aproape convenționale și-n epoca respectivă. Scena în care moș Pist’ incendiază Pădurea Mare,

deoarece dreptul de proprietate nu-i mai aparține, s-ar putea percepe chiar și ca gest ritual, dacă limbajul ar susține această interpretare. În volum, tocmai dinspre nuvelele lui Tamási se dezvăluie acele înlesniri care transferă în altă sferă de semnificații faptele asemănătoare, anarhice.

Sacrificiul pe care-l săvârșește Dakó Bálint în nuvela *Deschid gura pământului* este la fel de irațional, în ultimă instanță, ca și al nuvelei lui Kacsó. Și totuși nu-i lipsit de sens – diferența se poate descoperi în modalitatea săvârșirii sacrificiale, în instituirea spațiului memoriei. Dakó Bálint duce martori la locul sacrificiului: trei băieți. Îi inițiază în cunoașterea țărâmului sfânt prin diverse acțiuni. Se poate risca până și afirmația că semnificația gesturilor nu se leagă de procese încadrabile mitologic, căci Dakó Bálint se manifestă ca „autor” al acestei mitizări. Ceea ce se întâmplă nu se poate totuși considera o parodie a unui rit, căci în conștiința participanților se produce cu adevărat „deschiderea gurii pământului”, spațiul devine un spațiu sfânt. Ceremonialul urmează limbajul, acțiunile sfintei liturghii sau ale profețiilor, însă faptele însele, de data aceasta, sunt mai curând dovezi ale unei concepții panteiste despre lume:

„– Așa să mă urmați, precum se duce fata după ultimul sărut.

De bătaia inimii lor se înfioară lumina lunii. Cum calcă în otava moale, tăcuți, desculți și aproape despuiați de veșminte, arată de parcă ar fi în stare să colinde până la capăt cele treisprezece stații de amărăciune, ori de parcă ar trece peste Pădurea Mare păcatele a patru comitate, ca să le înece în apă sfințită la pelerinajul de la Șumuleu-Ciuc” (p. 151 – numărul paginilor face trimitere la ediția tipărită a antologiei *Cei unsprezece*, Editura Kriterion, Cluj, 2003). Aici încă apar analogiile cristice, însă dacă privim alte elemente ale ritului, abia dacă putem spune că tradițiile creștine ar reprezenta punctul de pornire: „Acum își pune mâna pe inimă și se-nclină de trei ori în fața pământului. La a patra înclinare își acoperă umbra cu trupul și-ncepe să smulgă cu amândouă mâinile otava. [...] Mai jos, spre mijlocul pământului, se odihnește o piatră fermecată [care] crește cu atât de la privirea fiecărui secui, cât de mare-i inima omului uluit. Spre piatra aceasta arată Bálint și-ntreabă cu smerenie: – Asta vreau: când vedeți minunea, picioarele să nu v-atingă pământul.

De trei ori s-a dus și de trei ori s-a-ntors: i-a cărat pe toți trei în spinare lângă piatra fermecată” (p. 152-154).

Dakó Bálint își sacrifică „viața, trupul și sângele” pentru pământul care nu-i mai aparține familiei sale. Egocidul ritualic nu înseamnă rezolvarea problemei proprietății, recăștigarea pământului, dar reprezintă accesul în spațiul memoriei, în timpul mitic.

Am zăbovit mai mult la această nuvelă deoarece devansează, în multe privințe, tratarea problematicii din *Prințul Fecioarei Maria*. Romanul din 1928, pentru care Tamási a primit premiul Baumgarten și pentru care autorul a fost avertizat de critică să nu cadă în „excese”, nu este singurul care a pus parabola mântuirii în relație cu un conflict concret, legat de proprietatea asupra pământului, ci a mănuit-o într-un înțeles mai larg, conectat la emanciparea, la „izbăvirea” secuimii. Romanul adoptă mitologizarea într-o formă eclectică, eterogenă, ca și *Circul* lui Nagy Dániel. Aici, istoriile creștine fundamentale sunt prezentate cu aceeași modalitate ca și ritualurile păgâne, cu întâmplări cotidiene „înălțătoare” – de exemplu, cu beții – această vecinătate neierarhizată este una dintre trăsăturile care diferențiază romanul de lumea din *Circ*. Aici, învălmășeala se petrece totuși într-un fel de structură organică. Separat, numeroase elemente sugerează că această structură organică e teleologică: este orientată spre ceva. Imaginea țintei e atât de inconsistentă, însă și simboluri atât de divergente trimit spre căutarea, spre aflarea sa, încât finalitatea lor rămâne, totuși, o dispersare a semnificațiilor. Fie că substituim scopul imaginat cu adorația intimă față de Fecioara Maria, fie cu emanciparea neamului secuiesc, structura rămâne și în continuare deschisă: nu există un punct final.

În prefața la reeditarea romanului la centenarul autorului, Láng Zsolt scrie: „Misterul, ne-spunerea contribuie în aceeași măsură la formulări ineputabile asupra substanței, la fel cum și negura din preajma originii insuflă viață imaginii despre sine a poporului. Apare ca într-o stare de reverie, care-i dă o forță neobișnuită. Eroi lui Tamási își câștigă libertatea transcendentalizându-se, și o trăiesc cu o demnitate aparte: de parcă în creștetul fiecăruia s-ar fi cuibărit un dumnezeu”.³⁴⁶ Neîntrerupt, Csorja Bódi caută ceva, însă în

³⁴⁶ Láng Zsolt, „Prefață” („Előszó”), în Tamási Áron, *Prințul Fecioarei Maria* (Tamási Áron, *Szűzmáriás királyfi*), Editura Kriterion, București–Cluj, 1997.

punctele hotărâtoare ale romanului doarme în preajma misterului: în cimitir, la biserică, lângă leșul calului și la școală, în fața imaginii Mariei, zugrăvită de el. (Și aceasta este unul din exemplele esențiale ale neierarhizării.) Care este cu certitudine această taină, romanul nu ne spune. Sau dacă da, aceea se poate povesti în continuare, rămâne deschisă. Pe această bază am afirmat mai sus că situația de criză înfățișată în *Prințul Fecioarei Maria* pare posibil de dezamorsat conform principiului solidarității comunitare, însă distanțarea de la modalitatea mimetică de reprezentare, la abstractizarea și mitologizarea structurii teleologice înlesnește o abordare de lectură a romanului și dinspre crizele existențiale moderne.

Bertha Zoltán scrie despre volum: „Destrămarea legăturii analizabile dintre destin și conștiință, existență și sens, deci debutul crizei personalității moderne, este acea experiență emoțională determinantă care motivează tentativa efervescentă de reabilitare a integralității existenței originare. De fapt, în această strădanie metafizică restitativă în luptă cu o cruntă criză individuală și împuținare colectivă, respectiv deteriorarea destinului propriu individual și colectiv, o anume strategie organicistă și remitologizantă animă pe mulți dintre protagoniștii navelor lui Tamási, și mai ales figura centrală mesianică din *Prințul Fecioarei Maria*”.³⁴⁷ Lipsa de orientare a acestor tentative de reabilitare, eșecurile, defularea în autodistrugere pot semnifica în perioada timpurie a prozei lui Tamási că e imposibil de atins țelul propus, în general: până și articularea țelului constituie o problemă. Totodată, prin impulsivitatea funcționării ritualice a memoriei, nu sunt cu totul absurde tentativele acestor eroi, căci radicalizează problema, mențin în acțiune interogația, respectiv atitudinea adoptată în căutarea îndreptată dincolo de materialitatea cotidiană. În această interpretare motivul somnului, evidențiat mai sus, semnaleză necesitatea situării în vecinătatea problemelor. „Nicidecum nu putem exclude ipoteza că fiecare mit este un joc ce ține de limba unei comunități, întrucât miturile, în general, suferă o degradare când sunt adoptate de comunități noi” – scrie Szegedy-Maszák Mihály în legătură cu

³⁴⁷ Bertha Zoltán, „Arhitextualitatea tradiției folclorice mitice” („A mitikus folklórhagyomány architextualitása”), în *Glasul destinului (Sorsbeszéd)*, Editura Kráter, Pomáz, 2003

„narativitatea” mitului.³⁴⁸ Una dintre problemele codului mitologic este într-adevăr aceea dacă este capabil să funcționeze mitizant și pentru cititorul „din afară”, dacă îl poate atrage și pe el în acel rit – întrucât variantele narate și reprezentate ale mitului, în esență, ar trebui să funcționeze identic. Trebuie să răzbată dincolo de universul „maestrului jocului”.

Csorja Bódi, protagonistul romanului, e o figură cu predispoziții mesianice, totodată e o individualitate independentă: de fapt, nu sesizează convențiile, nici în raport cu moartea, cu trupul, nici cu co-existența colectivă. Una dintre concretizările concentrate ale acestei stări este reprezentată de momentul sosirii, împreună cu Ilonka, tână învățătoare, lângă calul mort. În față, Bódi o vede pe Fecioara Maria. „Pe dumneavoastră o să vă numesc Maria” – spune, apoi încearcă să învie calul: „Trezește-te, căluțul meu! Calul Domnului și al omului. Calul zilei și al nopții. [...] Imagine a vieții, marea ei frântură. Tu, buchet al forței, salvator de care, în nopte știutor de cale” (p. 164, ediția citată: Tamási Áron, *Prințul Fecioarei Maria*, Editura Kriterion, București-Cluj, 1997). Textul, care prinde contur din amalgamul dintre poezia mistică în vers liber și ruga păgână, nu învie totuși calul, însă are un efect covârșitor asupra receptorului creat incidental, învățătoarea: ea percepe propozițiile lui Bódi aproape concomitent ca text artistic și declarație de iubire: „fata zăcea pe jos plângând. Simțea că se prăbușește într-un fel de furtună de lumină, de la începuturi și pe veci” (p. 164). Interpretarea ca declarație de iubire se dovedește însă greșită: Bódi o alungă pe față, rămânând singur cu luna, cu stelele și cu leșul calului: „Și luna, cum făcuse cândva Maria, surâse blândă deasupra feciorului care dormea culcat pe spate peste calul mort, în creștetul morții” (p. 164).

Și scena de mai sus aparține acelei direcții mai generale care îl prezintă pe Bódi într-o neîncetată luptă cu diferitele convenții. Deja chiar din debutul romanului, acest fir devine pronunțat: Bódi își găsește un adversar mitic, orașul, care apare ca o materializare a convențiilor: „S-a moleșit brusc, și-n clipa aceea a mugit puternic unul dintre boi. Cu o mișcare tacticoasă, Bódi și-a săltat capul și

³⁴⁸ Szegedy-Maszák Mihály, „Mit și istorisire” („Mitosz és történetmondás”), în *Romanul scriindu-se pe sine (A regény amint írja önmagát)*, Editura Pedagogică, Budapesta, 1980.

brusc s-a prăbușit înapoi în sat, tresărind. Aproape s-a rușinat că și-a căscat în halul acesta gura la un oraș infam, așa că s-a îmblânzit dintr-o dată și ochii lui de vultur s-au revărsat peste turnul luat la întrecere cu plopii. [...] Și-i devenise deja dușman orice, așa simțea. Dușman templul cu coloane de aur, care stinge necruțător focul pus sub cerul liber; dușmană școala cea mare, care îl izolează pe el de câmpiile încărcate de rod de Dumnezeu; și dușman orășeanul de culoarea lumânării, care își târăște bastonul din spaimă față de moarte.” (p. 18-19). Deja aceste prime propoziții semnalează că Bódi nu-și va găsi locul în oraș: ceea ce-l leagă pe el de locul acela e numai un fir (devenind aproape mitic) de prietenie, iar pe de altă parte acel episod când încearcă să fie prezent în oraș cu sculpturile și picturile sale, ca artist. Firul artistic însă întărește, din nou, mai degrabă subversivitatea decât integrarea: într-un loc interzis, în școală, Bódi doarme lângă tabloul pictat și parcă repurtează prin tabloul său o victorie asupra convențiilor, din cauza cărora, pentru că s-a izbit de ele, l-au exmatriculat anterior. „Directorul Korbuly s-a aplecat mai aproape și așa a citit textul de pe tablou: «Maria îi învie pe secui». Și brusc i s-a schimbat chipul. Deja și-ar fi dorit să arunce în foc acest vis minunat! în cap și în piept și-n trupul ca un furtun gros se revoltau și urlau dogmele ca niște tunuri! S-o pictezi astfel pe Maria! Desculță și cu brațe dezgolite! Cu zâmbet lumesc, în bucurie strălucitoare! Ca pe o Prințesă fermecătoare care își cheamă la viață poporul și cheamă la ea oștirea bărbaților morți!” (p. 212-213). Semnele de exclamație indică: textul, forța viziunii sunt mai puternice decât împotrivirea directorului Korbuly. În această confruntare rămâne mai prejos, chiar și atunci când, ulterior, lui Bódi îi va fi la fel de dificil să-i facă pe săteni să-i accepte tabloul despre Maria. Într-un anumit sens, s-ar putea spune că patima mântuitoare a lui Bódi nu-i încununată de succes real când, prin moartea sa, devine un alter ego al lui Cristos – aceasta, cel mult, e o reintrare în timpul mitic al memoriei, așa cum s-a văzut și în cazul nuvelei de mai sus. Moartea lui nu rezolvă nimic. Există însă o scenă în care dărâmarea convențiilor, atitudine proprie lui Bódi – și ca efect al premiselor – se „solemnizează”. De data aceasta nu-i el inițiatorul „eretismului”, însă se poate percepe facil că fără el, fără prezența sa în umbră n-ar fi posibil să deslușim în

consumarea ciorbei de fasole în biserică una dintre cele mai autentice proslăviri ale divinității: „printre credincioșii răscoliți, repetând de mai multe ori cuvântul «lăsați-mă», s-a strecurat în față bătrâna slugă a lui Csorja, Péterfi Mihály ăl bătrân. Legăna pe brațul drept o oală burtoasă de Corund prinsă în căpăstru. S-a dus drept în fața stăpânului său, s-a oprit bine dispus și a zis de-a dreptul: – Am adus ciorbă de fasole. [...] Din buzunarul jilecii a scos linguri și i-a întins fiecăruia una. Apoi pâine, pe care a împărțit-o, precum Isus. – Ei, Bódi, te-i fi flămânzit până-acum! – a spus. [...] – Băiete, dar nici eu n-am mâncat până acum în biserică! – a spus bătrânul Csorja, și s-a așezat lângă oală. Au înconjurat-o și ceilalți, și-au făcut cruce toți. Și încrâncenatele chipuri, arate de lumină și vânt, de muncă și îngrijorări s-au netezit dintr-o dată. Și cu aripi albe li s-a așezat pe creștete marea pasăre a împăcării și a liniștii. Au început să mănânce” (p. 150-151). Dacă există o eliberare care e scutită de orice vanitate, atunci acești oameni sunt liberi.

Pe marginea stratului mitologic al romanului, analiza lui Féja Géza conține observații esențiale: „«rememorările» magice, imaginile mitice ancestrale, îndelung reprimitele predispoziții izbucnesc din el cu forță revoluționară și forțează Urnitele existenței sale și ale umanului. [...] Aparent, romanul e dezorganizat, narațiunea e întreruptă de secvențe lirice, scriitorul sare agitat dintr-o dimensiune în alta, dar se și produce în același timp în roman o transfigurare artistică”.³⁴⁹ Structura romanului dezvăluie într-adevăr exagerări și la Tamási, ca și la Nagy Dániel, se poate pune în relație cu tendințele avangardiste ale epocii – însă organizarea ritualică a textului creează concentrări care, pe alocuri, ca-ntr-un focar, absorb total textul romanului – cum este deja amintita scenă a pictării tabloului cu Maria, precedată de o invocație ritualică. Și la fel este și întâlnirea dintre Csorja Péter și Gálfi Zsiga în camera din spate a cârciumii, unde disciplina și ritmul susținut al liturghiei premergătoare dă greutate încheierii ritualului: „Ceasornicul bătu. Gálfi brișcă desfăcu. Csorja brișcă desfăcu. Înger nicăieri nu fu. Nici Dumnezeu nu fu. Vai!! Fură două morți acu.” (p. 191-192). Féja Géza numește demersurile mature de organizare textuală ale lui Tamási „estetică

³⁴⁹ Féja Géza, *Epoca marilor angajamente (Nagy vállalkozások kora), Viața maghiară (Magyar Élet)*, Budapesta, 1943, p. 396.

senzitivă”, și se pot transforma în elemente ale acestei concepții care diseminează ritualic cele mai mari paradoxuri, astfel și incidentul morții: „Estetica senzitivă se bazează pe predispoziții magice, pe unitatea ancestrală a magiei, pe coexistența, fraternitatea organică a lumii și omului ce se exprimă prin magie”.³⁵⁰ Și-ntr-adevăr: proza lui Tamási e capabilă să dizolve în textele timpurii tocmai aceste probleme existențiale fundamentale – într-o serie de chestiuni cotidiene însă, atitudinea eroilor săi e mai potrivită tocmai pentru resimțirea și acutizarea disonanței decât pentru disoluția ei.

Proza timpurie a lui Tamási Áron se înrudește cu discursul și imaginea expresionistă a omului. „Modelarea expresionistă a figurilor umane protagoniste, universalizarea lor, stilizarea care dezvăluie legi imuabile se îmbină, strâns deci cu abstractizarea-sc-miotizarea folclorică sau mitizantă – scrie Bertha Zoltán.³⁵¹ Textul se apropie de *Satul lui de ape* al lui Szabó Dezső – cu care adesea s-a comparat la vremea apariției – mai ales prin desenul exagerat al dimensiunilor, respectiv prin câteva soluții lingvistice. În același timp, acea ritualizare, care aproape pretinde ca unul din episoadele din *Prințul Fecioarei Maria* să se rescrie și ca dramă în *Consolare străbună*, distanțează pronunțat romanul lui Tamási de opera cu tendință mai publicistică a lui Szabó Dezső.

Concepția din *Prințul Fecioarei Maria* re apare ulterior în câteva piese de teatru ale lui Tamási (în *Pasăre căutătoare*, de pildă), respectiv se poate descoperi în anumite episoade din *Mateiașul dezghețului* (*Jégtörő Mátyás*), însă acele opere au un cu totul alt context.

Proza lui Tamási pierde mult în ceea ce privește mitologicul, se simplifică raportarea ei la mimetic. Însă câștigă în ceea ce privește umorul în Abel sau chiar și în (apreciată discutabil de mai mulți analiști ca suprarealistă) *Mateiașul dezghețului*. Iar din acest punct de vedere, proza sa era considerată în literatura transilvăneană contemporană aproape la fel de subversivă, de singulară – excep-tând operele lui Karácsony Benő – cum fusese anterior pentru „dezorganizarea” și mesianismul ei.

³⁵⁰ Féja, *Ibidem*, p. 397.

³⁵¹ Bertha Zoltán, „Expresionismul popular al lui Tamási Áron” („Tamási Áron népi expresszionizmusa”), în *Oglinda destinului* (*Sorsükör*), Editura Felsőmagyarország, Miskolc, 2001.

CAPITOLUL XI

VARIANTELE ROMANULUI ARTISTIC
AUTOREFLEXIV (SZÁNTÓ GYÖRGY)*Puncte de vedere în abordarea romanului artistic*

„Artistul înfățișează pulsația eternă a forțelor uriașe ale naturii și le eternizează în forma lor trecătoare, unică; moralistul selectează din generalitatea naturii puritatea umană, pe când credinciosul caută o relație mistică între acestea. E limpede deci că artistul îi este apropiat credinciosului până credința nu devine dogmă, deci până se adapă neconținut din izvoarele înnoitoare ale afectivității și imaginației” – scria Kuncz Aladár pe marginea romanului care dezbată cu imens efect în epocă problematica artistului.³⁵² Este vorba despre romanul-fluviu al lui Romain Rolland, *Jean-Christophe*, care a apărut între 1904 și 1912. Din caracterizarea citată am putea deduce chiar și concepția lui Tamási din *Prințul Fecioarei Maria*, căci cartea lui Tamási pune în congruență tocmai rolurile credinciosului și al artistului (mistic) în figura lui Csorja Bódi. Bódi nu se apropie de lume la modul moral (de aici izbucnesc numeroase conflicte ale romanului) – sub aspectul acesta îl putem privi chiar și ca protagonist tipic al unui Künstlerroman. Faptul că în volumele lui Romain Rolland, Kuncz Aladár prinde în flagrant tocmai slăbirea punctelor de vedere morale și artistice, ar putea însemna chiar descoperirea în roman a unității clasice „bine și frumos”, respectiv

³⁵² Kuncz Aladár, „Romain Rolland”, în *Studii, articole critice (Tanulmányok, kritikák)*, Editura Kriterion, București, 1973, p. 56.

ar putea semnala și continuitatea culturală a unui rol „echilibrator” al artistului. Totuși, în acest mod nu am ajunge substanțial mai aproape de o mai precisă circumscriere a romanelor artistice de la începutul secolului al XX-lea, căci este vorba tocmai despre faptul că la începutul secolului apar noi roluri ale artistului, în contextul artelor pătrund forme noi de existență. (Semnalarea acestei realități e, printre altele, și faptul că clovnul sau acrobatul devin tot mai frecvent alter ego-uri ale artistului în unele texte literare sau în creații de artă plastică.) În urma noilor oportunități tehnice, se dezvoltă noi ramuri artistice: arta cinematografică trezește devreme interesul scriitorilor, poeților. Astfel, romanele artistice marchează tot mai puțin doar o încadrare tematică – dobândesc și formă prin folosirea spațiului autoreflexivității. Din acest punct de vedere, *Jean-Christophe* se situează într-o zonă de graniță: se construiește pe firul unui Bildungsroman, pune numeroase probleme morale (prin aceasta seamănă cu așa-numitele romane-frescă a epocii), dar critica semnalează cu îndreptățire, totodată, pe baza înfățișării figurilor secundare – Kuncz Aladár, dar și autorul postfeței ediției maghiare din 1962, Dobossy László – că forma de existență a muzicianului se inserează în roman prin intermediul unei modalități muzicale de construcție. Firul vieții lui Christophe este prezent ca un motiv muzical central, iar numărul imens al figurilor secundare e semn că Rolland nu s-a străduit spre păstrarea unității acțiunii sau descălcierea unor caracteristici psihologice, ci spre îmbogățirea cu noi și noi motive adiacente motivului principal, a „melodiei principale”.³⁵³ *Jean-Christophe* alterează deci în parte tradiția anterioară a prozei, însă păstrează, în același timp, prin rolurile configurate, o seamă de gesturi retroflexive.

Despre structura romanelor artistice, care a suferit reconfigurări la începutul secolului al XX-lea, *Lexiconul Literaturii Universale* citează constatarea lui Lukács György la cuvântul-titlu *roman artistic*: „aici însă, unde problematica centrală deja pătrunde în operă, reprezentarea se extinde ineluctabil și asupra genezei și structurii acestei opere, iar problematica insolubilă, tragică a artei moderne

³⁵³ V. Kuncz, *Ibidem*, p. 70, respectiv Dobossy László, „Drumul lui Jean-Cristophe” („Jean-Cristophe útja”), în Romain Rolland, *Jean-Cristophe*, Editura Magyar Helikon, Budapesta, 1962, pp. 1307-1323.

trebuie exprimată artistic prin operele înseși”³⁵⁴ Într-adevăr, în literatura maghiară contemporană, biografia artistică – astfel, în *Esti Kornél* de Kosztolányi Dezső sau *Rembrandt* de Bródy Sándor, ori chiar la Szántó György – genul romanului artistic se materializează și ca amprentă conceptual-structurală.

Putem aduce argumente în favoarea tratării romanului artistic ca gen literar relativ autonom datorită caracteristicilor structurale amintite, căci și Harkai Vass Éva face trimitere, în cartea ei dedicată acestui tip de roman, la o tradiție de analiză care a încercat să interpreteze anterior romanul artistic ca subspecie a unor genuri, precum *bildungsromanul*, romanele de divertisment, romanele literaturii didactice, romanele biografice ori tipurile de roman experimental descrise de Bahtin.³⁵⁵ Plasarea centrală a protagonistului-artist (ceea ce reprezintă, în ultimă instanță, definiția minimală a romanului artistic) deschide asemenea perspective care, începând cu tradiția prozei romantice, s-au structurat în anumite tipuri de conflict. Romanul artistic devine important datorită apariției unor noi nuanțe, a noi posibilități discursive în orizontul modernității. Literatura de la confluența veacurilor a recurs frecvent la înfățișarea modurilor de existență, a atitudinilor artistice pe fondul cultului frumuseții: în timp, ne conduce înapoi până la romanele artistice romantice, până la activitatea lui Goethe. În contextul experimentelor romanești ale secolului al XX-lea, caracterul metanarativ al romanului artistic se amplifică: autori precum Virginia Woolf, James Joyce, Hermann Broch, André Gide și alții recurg frecvent, de pildă, la toposul „roman în roman” – romanul artistic „se ramifică” în tipul romanelor polifonice, cu structură complexă.³⁵⁶

Harkai Vass Éva descoperă începuturile romanului artistic maghiar în operele unor autori precum Jósika Miklós, Kemény Zsigmond sau Jókai Mór, iar perioada de înflorire o plasează între

³⁵⁴ Citat de H. Benczúr Margit, Kovács Endre, „Romanul artistic și nuvela artistică” („Művészregény és művésznovella”), în Király István (red.), *Lexiconul Literaturii Universale (Világirodalmi Lexikon)*, VIII, Editura Academiei, Budapesta, 1982, p. 770.

³⁵⁵ V. Harkai Vass Éva, *Romanul artistic în literatura maghiară din secolul al XX-lea (A művészregény a 20. századi magyar irodalomban)*, Editura Forum, Novi Sad, 2001, pp. 28-29.

³⁵⁶ V. Harkai Vass Éva, *Ibidem*, pp. 49-51.

începutul secolului și anii '30-'40, din această perspectivă ea analizează cărțile lui Justh Zsigmond, Ambrus Zoltán, Bródy Sándor, apoi Krúdy Gyula, Kosztolányi Dezső, Szentkuthy Miklós și Márai Sándor. Deși volumul lui Harkai Vass recurge la o oarecare restricție metodologică în identificarea și interpretarea romanelor artistice maghiare, trebuie să fim de acord cu ea sub aspectul că autorii amintiți au înfățișat într-adevăr în mod paradigmatic problemele existențiale legate de rolul artistului – în special din perspectiva estetismului și modernismului târziu. Opera lui Bánffy Miklós, *De dimineață până seara*, apărută în 1927, vădește înrudirea conceptual-structurală cu aceste opere. Se pune însă întrebarea dacă rodul relativ redus al anilor '20, pe care Harkai Vass îl ia în calcul, nu se datorează tocmai restricției amintite. Din acest punct de vedere, două dintre observațiile cărții ar putea fi importante: una se formulează pe parcursul prezentării cărții lui Herbert Marcuse despre *Künstlerroman*: „una dintre observațiile demne de luat în seamă a lui Marcuse referitoare la istoria romanului artistic e că dintre literaturile europene mari numai cea rusă nu cunoaște romanul artistic ca manifestare conflictuală a conceptelor despre lume. Autorul vede cauza în faptul că în literatura rusă unitatea formelor de viață este prestabilită: aceasta este unitatea profundă dintre popor și artist, spune el, în cadrul căreia artistul este «înfrățit în necaz» cu poporul său, îi este consolator și sprijin. Câtă vreme, deci, concepția artistică activistă a literaturii ruse nu cunoaște marea contradicție dintre artă și viață și în ca sentimentul comunitar înlătură orice prăpastie, pentru romanul artistic german – consideră autorul – comunitatea nu este destin, ci misiune”.³⁵⁷ Acest mod de abordare, în esență, nu-și poate imagina în cadrul unei viziuni organice asupra lumii tematizarea binomului artist-existență ca pe un fel de conflict, și consideră tocmai acest conflict drept marcă tipologică axială a romanului artistic. Valorificând experiența analizei romanului Prințul Fecioarei Maria, se ivește însă nevoia unei alte perspective: pe baza operei lui Tamási a devenit evident că nici în cadrul unei imagini organice asupra lumii nu se poate detensiona orice conflict. În spațiul structurat organic se insinuează

³⁵⁷ Harkai Vass Éva, *Ibidem*, p. 36.

miticul „celălalt”: orașul, „omul de culoarea lumânării”. În același timp, nici comunitatea proprie nu-i capabilă să primească fără rezerve existența artistului. Iar în ceea ce privește atributul „activist”, fie îl interpretăm în sens mai restrâns, ca orientare avangardistă, fie într-unul mai cuprinzător, ca formă de discurs „mobilizator” pentru acțiune socială, nu produce automat o dihotomie față de experiența de viață existențialistă, căci fondul conceptual al „ismelor”, în general, se poate urmări retroactiv până la momentul perceperii crizei modernismului: de exemplu, Kassák Lajos își scrie cele mai disonante poezii în perioada „constructivistă”. Adică se poate impune necesitatea cercetării prezenței ori absenței mărcilor poetice ale apartenenței la un anumit tip și în asemenea romane artistice care pornesc de pe poziții diferite de ale estetismului sau ale neomodernismului. În cadrul prozei anilor 1910, Harkai Vass diferențiază tranșant două direcții: „Pe paleta romanescă a epocii, în opoziție cu direcția gen Móricz–Szabó Dezső, între creațiile epice de mare anvergură concepute sub semnul proceselor, fenomenelor [moderniste] enumerate, descoperim romanele lui Krúdy Gyula, Kaffka Margit, Babits Mihály, Harsányi Kálmán etc. În ele putem căuta contextul mai restrâns al romanului artistic de la începutul secolului”.³⁵⁸ Pe baza rolurilor înfățișate, diferența între cele două direcții este considerabil de marc, pe care autoarea o exemplifică, pe de o parte, prin titluri precum *Noroi de aur*, *La capătul lumii* și *Satul luat de ape*, iar pe de alta prin *Călătoriile lui Sindbad*, *Culori și ani* sau *Califul-Barză*. Însă tocmai în legătură cu *La capătul lumii* a evidențiat Kulcsár Szabó Ernő în ce măsură se construiește acesta pe demersurile experimentate de poetica romanului modern.³⁵⁹ Influențele lingvistice-stilistice ale romanului *Satul luat de ape* au fost incorporate în structurile câtorva romane contemporane cu caracteristici total diferite de cele văzute la Szabó Dezső – despre aceste diferențe am vorbit deja mai înainte. Între cele două paradigme romanești se pot descoperi numeroase posibilități de

³⁵⁸ Ibidem, p. 128.

³⁵⁹ V. Kulcsár Szabó Ernő, „Act verbal, competență, ironie. *La capătul lumii*, ca narațiune” („Beszédaktus, szerepkör, ironia. Az Isten háta mögött mint elbeszélés”), în *Discurs și orizont (Beszédmód és horizont)*, Ed. Argumentum, Budapest, 1996, pp. 157-185.

comunicare. În continuare, luând în considerare și acest punct de vedere, analizez nuvelele, romanele de inspirație avangardistă ale lui Szántó György, căutând posibilele „intercalări” ale tipului de criză artistică.

*Procedee de încadrare în proza timpurie
a lui Szántó György*

Szántó György este unul dintre cei mai prolifici scriitori maghiari debutați în perioada interbelică. Și-a început cariera ca pictor, tablourile păstrate din tinerețe s-au structurat pe procedeele abstracte ale expresionismului și cubismului. Într-o confruntare din primul război mondial este rănit la frunte și ca urmare a sângerrării interne, orbește la un ochi. Trăiește la Budapesta, apoi o vreme la Viena, iar după război lucrează ca scenograf la Opera Română din Cluj. Începe să-i slăbească și celălalt ochi, se încearcă diferite tratamente – despre acest lucru, ca și despre deznodământ, Szántó relatează pe larg în scrierea memorialistică intitulată *Anii mei întunecați*: „mi s-a înălțat în ochi zidul negru, s-a interpus între mine și lumină”.³⁶⁰ Din 1921, ca urmare a orbirii totale, cariera de artist plastic se curmă. Foarte curând devine cunoscut și recunoscut ca scriitor, textele de început, de inspirație avangardistă, se îmbină aproape fără fracturi în universul anterior al tablourilor. Între 1925-1926, își împlinește segmentul avangardist al carierei ca redactor al revistei de artă totală *Periszkop*. După romanele de critică socială nepublicate în epocă sau publicate numai în presa cotidiană (*Omul cu cinci fețe*, 1927; *Gaz*, 1932-1933), interesul său se îndreaptă tot mai pronunțat spre romanele istorice. În această etapă a carierei, în 1929, este ales membru al societății scriitorilor helikoniști. Însă demersurile scriitoricești, în multe situații, se înrudesesc și în continuare cu construcțiile și întrebuintarea de motive avangardiste, de exemplu în chiar romanul din 1929 despre Christopher Marlowe, problematic în multe privințe, *Globul pământesc*, care utilizează structuri și dialoguri dramatice, întocmind la începutul fiecărei părți lista

³⁶⁰ Szántó György, *Anii mei întunecați (Fekete éveim)*, Editura Kriterion, București, 1982, p. 6.

personajelor, ori în romanul din 1933, *Stradivarius*, într-adevăr cu o structură muzicală, sfărâmând linearitatea și cauzalitatea. Ambele romane, construite cu procedeele romanului artistic autoreflexiv, destramă discursul prozei mimetice.

Volumele din 1924 ale lui Szántó, *Călărețul albastru* și *Drumul lui Sebastian* s-a încheiat, se raportează în mod personal, tematic înainte de toate, la avangardă: figurile înfățișate, artiștii, sunt adesea pictori avangardiști, artiști plastici. Atitudinea, concepția lor de cunoaștere a lumii, își fac simțit efectul, în general, și în evoluția acțiunii. În același timp, Sőni Pál constată cu îndreptățire pe marginea acestei proze: „oricât de mult spațiu ocupă în ea problematica avangardistă, nu putem observa aici relativizarea spațiu-timp caracteristică prozei avangardiste”.³⁶¹ Mai precis: în text apare retorica avangardistă, tehnica asociativă, însă numai între ghilimelele unui fel de demers încadrator. Cartea care conține nuvele și poezii, *Călărețul albastru*, reunește, adesea prin modalitatea visului, viziunii, reprezentări, figuri aflate la distanțe mari unele de altele în timp și spațiu. Yoghinul din *Singur cu toate*, de exemplu, după șapte ani de post, vede imaginile vieților sale anterioare într-o succesiune comprimată: între incași, apoi trece prin Egipt, Roma, Mongolia, în final visează și clipele vieții lui Isus. În nuvela care dă titlul volumului, interpretarea diferitelor imagini avangardiste descriptive creează posibilitatea evadării din cercul convențiilor lingvistice: „din fumul albastru al pipei apare în galop un cal albastru și gonește în spațiul biroului, unde spațiile pământului se reconfigurează” (p. 10, ediția citată: Szántó György, *Călărețul albastru*, Arad, Genius, 1924). În povestirea *Ora zorilor*, Fu Cen, servitorul unui stabiliment pentru consumul de opiu din San Francisco, citește de pe chipurile musafirilor vise de opiu care evocă ornamentațiile artei chineze, fără ca el însuși să fi fumat opiu. În altă parte, în miezul nuvelor sunt plasate locuri și situații cunoscute din arta începutului de secol: sala de expoziții cu comentarii avizate și (mai ales) nebuloase (*Târgul*), atelierul cu confruntarea diferitelor concepții artistice (*Descălecat*), corturile acrobaților cu fidele figuri de ceară și triumphiuri amoroase (*Paralele și divergente*), sălile de dans și cafenelele artiștilor din Paris

³⁶¹ Sőni Pál, *Radiația avangardei (Avantgarde sugárzás)*, Editura Kriterion, București, 1973. p. 128.

(*Scrisoarea*), respectiv bordelurile (*Ruine de cetate în Septembrie*). Această din urmă nuvelă se construiește, în ultimă instanță, în jurul toposului bordelului re-estetizat, însă modalitatea, pragmatismul zugrăvirii, comentariile resemnate ale protagonistului dislocă textul din această tradiție. Protagonistul-pictor ar dori să picteze *plein-air* un peisaj autumnal, dar în final se întâlnește cu toamna între zidurile binecunoscutului bordel, pentru el lipsit de orice taină: „Acum, în mirosul stătut de salpetru al pereților jilavi, ca-n povestea repetată de sute de ori a cizmarului nebun, într-un amurg cu gratii de fier de care atârnă plase de păianjen, lângă accesele de tuse ale unei fete ofilite, între țândărilc paletelor zdrobite, ne-am îmbrățișat: eu și Toamna” (p. 76). Imaginile simultaneiste din *Prințul Tantalus* dobândesc, de asemenea, o motivație banală, grotescă; culturile, imaginile alăturate pe parcursul vizitării Expoziției mondiale de la Londra se aglutinează doar superficial, emoția receptorului evocă senzația haosului (pp. 85-88).

Poeziile volumului pot fi privite mult mai neechivoc ca având dicție avangardistă: conțin hiperbole expresioniste, asociații caracteristice poeziei avangardiste abstracte: „De planul circular al farfuriilor se lipește podoaba peștilor./ Capul ascuțit de pește mort despică apa nesfârșită a farfuriei./ În fața sau în urma lui, negreala unui titlu de ziar./ Omogenitate inomogenă, inexpressivitate. [...] / Oază în deșertul scalei cromatice./ Peste toate, o sticlă de bere se-nalță ca un dom bătrân” (*Pictură cubistă*). O altă poezie, *Zoe*, așază în centrul ei imposibilitatea cunoașterii misterului feminin, metonimii care oferă imaginea lumii în fragmente ale ei, compoziții anorganice care mediază posibilități de efect grotesc: „În miros de cretă stau primele femei: pulpe pietroase în băncile de școală./ Pădurile sunt bătute de râsul terifiant al fetelor de țăran culegătoare de plante./ Micului elev ecoul îi devine șiră a spinării, ecou amețitor, fremătător./ Cameristă în hotelul mizer al unui orașel provincial: iată marele Sphynx”.

Luată în întregul ei, proza timpurie a lui Szántó György se poate compara cu proiecte precum romanul lui Hugo Ball din 1918, *Flametti sau clandysmul săracilor*. Locurile, întâmplările, toposurile acestuia evocă Cabaret Voltaire și întâmplările anterioare epocii, și totuși Ball, considerat o figură centrală a dadaismului, nu urmează în

roman devălmășia dadaistă. Opera, în tematică și tonalitate, dobândește un caracter evocator, însă prin discurs se abate de la această linie, cel mult în câteva episoade folosește, ca element grotesc, câteva procedee de asamblare într-un tot a unor niveluri cu sensuri diferite. Încadrarea este caracteristică și aici: Flametti, directorul trupei ambulante din roman, se pregătește pentru premiera spectacolului intitulat *Delavarii*, și aproape se identifică cu rolul său: „Și într-o dimineață – când Flametti, adâncit în vis, a ieșit în fața wigwam-ului său înveșmântat în toată splendoarea sa războinică, cu săgeți otrăvite, suflând fumul pipei în patru zări – s-au auzit țipete, răsete și gângureli atât de puternice din șopronul de scânduri alăturat de al porumbeilor, încât Flametti a decis că va oferi un exemplu. A sărit Foc Strălucitor din pat, în cămașă, îndrăzneț, direct la șopronul de scânduri. Femeile se tăvăleau în pat. Flametti a dat buzna și a dat deoparte pătura. «Lucea în noaptea cu gondole luna./ Palidă, mai palidă, cea mai palidă». Și Flametti a început să cânte, de răsună totul. Și lungana a fugit din pat. Și urla fata rușinoasă cu sâni mari. Și cea pe care a nimerit-o, Rosa, sclava, se lupta cu mâinile împreunate, și încerca să fugă, și încerca zadarnic să se împotrivescă brațelor vânjoase ale șefului de trib”.³⁶² Asemenea scene nu destramă însă total structura romanului, nu radicalizează global limbajul prozei. Am putea spune, mai curând, că în aceste opere cadrul estetist ori tradiția picarescă se alimentează din posibilitățile date de locurile și revelațiile existențiale tipic avangardiste. Conectarea cu modernismul luat în sens mai cuprinzător este ușurată în cazul poeziilor lui Szántó din *Călărețul albastru*, deoarece lipsește cu desăvârșire din ele orice tendință mobilizatoare, adică ceea ce în perioada timpurie a avangardei maghiare a fost o caracteristică dominantă.

Este important de remarcat acest aspect și pentru că lecturarea romanului *Drumul lui Sebastian s-a încheiat* în sens mai restrictiv, ca roman artistic caracteristic și prin conflictele sale, c ghidată de același cadru. Acele „confruntări”, care sunt atât de frecvente în romanele contemporane, aici se desfășoară între artiștii tineri și Academie. Figurile de artiști din *Sebastian* sunt diferențiate, de fapt, de rolurile de artist create de estetism de un semn distinctiv fundamental: aici

³⁶² Ball, Hugo, *Flametti sau dandysmul săracilor (Flametti avagy a szegények dandyzmusa)*, Editura Jelenkor, Pécs, 1998, pp. 64-65.

figurilor de artiști nu li se asociază atribute feminine și nici măcar „diabolice” (ceea ce, de altfel, e frecvent în tradiția romanului artistic ce se trage din romantism, fiind caracteristic și anilor '20), ci ne mișcăm într-o lume centrată pronunțat pe masculinitate în ceea ce privește eroii principali. (Acest tip de protagonist este frecvent prezent și în romanele lui Móricz Zsigmond, Tamási Áron și alți contemporani). Forța, radiația lui e caracteristică pentru cei mai mulți dintre eroii lui Szántó în această perioadă. Vor să cucerească fiecare femeie, și acest lucru le și reușește, în general – îmbrățișarea este asociată cu cunoașterea lumii, fără ca aceste coabitări să devină mitice. Din acest punct de vedere, Sebastian urmează același principiu în iubire și în artă: „Elementele fundamentale sunt echivalente. [...] Nu instrumentul e important, ci libertatea cu care îndrăznim să aruncăm în lupte noi aceste mijloace” – spune Sebastian în timpul unei dispute artistice (p. 42 – ediția citată: Szántó György, *Drumul lui Sebastian s-a încheiat*, Tipografia Reclam, Arad, 1924). În acest înțeles, „combinarea” trupurilor se realizează consecvent în roman, fără a putea vorbi despre vreun fel de „evoluție” teleologică. Protagonistii masculini își „schimbă” frecvent între ei iubitele, inițiază întruniri orgiastice cu femei provenind din culturi exotice sau – de asemenea cu accentuarea textuală a „alterității” – cu o matematiciană gheboasă. La pagina 47 a cărții, două muziciene, Lydia și Dolly, fac dragoste la maestrul Sebastian, pe blănurile de urs din atelier. În altă parte, textul califică tablourile abstracte ale unui pictor „viziuni suplinitoare de opiu”: „Acesta este sadismul artei. [...] Au fost aici în repetate rânduri și au sorbit o vreme orgia de culori de parcă ar fi fost hașiș, apoi și-au mușcat reciproc mâinile până la sânge” (p. 256). Fără îndoială, și modul de realizare a reproducerilor incluse în corpul cărții consonează cu ceea ce comunică romanul: „Corpul uman, ca expresie a ideii: atât a adus acasă Sebastian din război” (p. 71). Putem vorbi chiar și despre contrapunct: textul în sine al romanului nu recurge la instrumentele de abstractizare a desenelor. În orice caz, transmiterea percepției corporale, reprezentarea corporală e tematica centrală a cărții, și prin aceasta putem surprinde distanțarea față de estetism. Nu-i vorba de naturalism, căci în focar nu se află un om determinat prin corp, ci omul care își trăiește libertatea și corporal: în viziunea lui Szántó nu corpul se folosește de individ, ci individul

se folosește de corp – astfel poate deveni abstract în desene ceea ce în textul romanului nu este altfel, sau e doar în anumite momente, precum în câte o producție coregrafică.

Caracterul de Gesamtkunstwerk

Tendința de artă totală, sincretică a romanelor lui Szántó se dezvăluie sub aspecte plurale. Înainte de toate, în ceea ce poate fi considerat joc intertextualist sau chiar intermediar, prin care Szántó inserează reproducerile propriilor tablouri realizate anterior (*Prometheus*, *Polyphemos*, *Bucuria* etc.) în spațiul ficțional al prozei. Nu este vorba de simpla ilustrare a textului, ci mai curând despre un asemenea strat vizual care însoțește, comentează în parte straturile lineare ale textului, dar se transformă și într-un registru autonom. Un demers asemănător, de sporire a genurilor, e și cel prin care unele din poeziile lui Szántó, cunoscute din *Călărețul albastru*, sunt incluse în roman, și acestea nici măcar nu devin parte a textului ca poezii ale pictorului-protagonist Sebastian, ci sunt atribuite mai multor personaje. Deja citata *Pictură cubistă*, cele intitulate *Legenda* sau *Hanul Bathu al Europei* (din volumul *Călărețul albastru*) se integrează organic în structura romanului, precum și diferitele scrisori sau controverse legate de artă. În acest sens, textul romanului Sebastian devine parte a tendințelor intermediare și interartistice³⁶³ ale avangardei maghiare din anii '20, ale căror documente importante sunt numerele din 1925 ale revistei arădene *Periszkop*, redactată de Szántó, apoi, în 1926, noua publicație buda-pestană a lui Kassák, *Documentum*, respectiv diversele experimente teatrale ale avangardei maghiare.

Printr-un procedeu caracteristic de auto-tematizare, Pál, vărul scriitor al lui Sebastian, relatează despre cum își imaginează propriul roman pe care urmează să-l scrie: „Prologul va fi în poezie, dar fără rimă și prozodie, desigur, în ritmuri ce vor goni libere. Pe armăsarii ritmului, gonindu-se unii pe alții, tropotind în buiestru, stârnind nori de praf, nechezând în vijelie. Primul capitol ar fi un film, al

³⁶³ V. Kékesi Zoltán, Schuller Gabriella, „Intermediaritate în artă și semiotică” („Művészetközöttség és jelszerűség”), revista *Literatura*, nr. 4/2003, p. 427.

doilea proză, în lectură, desigur, al treilea pantomimă, al patrulea iarăși film, al cincilea dramă muzicală, al șaselea poezie, al șaptelea pantomimă muzicală și așa mai departe, neconținută schimbare în toate, nu numai în conținut, ci și în formă, aceasta este imaginea veridică a cosmosului” (pp. 224-225). Romanul însuși poate fi privit ca o realizare în variantă „soft” a acestor principii – prin includerea, de exemplu, a desenelor, poeziilor, respectiv prin descrierea altor producții artistice. (O materializare ceva mai radicală este acea carte-obiect, care a apărut și în *Călărețul albastru*, ciclul de poezii *Cu Schumann la carnaval*, varianta ediției cu ilustrațiile lui Kora Korber Nándor – aceasta a apărut tot la Arad, în 1925). Acțiunea din *Sebastian* se derulează la Budapesta, Viena, apoi Moscova. În centrul segmentul moscovit se află construirea unei galerii, care se impune iarăși prin caracterul ei de artă totală. Acea tendință, care a ținut sinteza experimentelor avangardiste din anii '20 (în special în programele constructivismului), la Szántó se concretizează prin construirea acestei galerii unde filmul, coregrafia, teatrul, muzica, pictura și sculptura pot determina o influență unitară, respectiv unde toate aceste discursuri artistice își pot afla o cale spre arta de masă. Într-o scrisoare din Moscova, Sebastian informează despre galerie astfel: „Luna viitoare vom începe construcția acelei galerii a cărei idee o port în mine de ani de zile, galeria muncii revoluționare, în aceasta se vor uni toate ramurile artelor, chiar și cele care până acum, oficial, n-au fost considerate arte, de pildă filmul” (p. 220). Proiectul clădirii apare în gândul lui Sebastian mai înainte, într-o noapte zbuciumată petrecută la Budapesta: „Această galerie era căminul picturilor și sculpturilor, al acelora ce încă nu s-au creat. Din toate părțile se revărsa muzica, dramele, pantomimele, filmele se urmau una pe alta în sala imensă cu cupolă, cele mai variate ramuri ale artei, strâns îmbinate, dovedeau aceeași coapartenență” (p. 92). Citatele de mai sus – lângă care s-ar putea căuta multe altele în roman³⁶⁴ – semnalează acea preocupare axială care se îndreaptă spre tematizarea delimitărilor genurilor artistice, spre demolarea parțială a acestora la modul optimist. Aici, „optimismul” este

³⁶⁴ De exemplu, „Ramurile artelor, încalcite în fel și chip, întrepătrunse, sunt falanga unui intermediu împotriva realității întregii lumi” – spune un protagonist artist plastic.

relativ și se poate înțelege doar în raport cu evoluțiile ulterioare: analiștii arată că aspirațiile similare ale apropiaților lui Kassák Lajos, în *Documentum*, cu câțiva ani mai târziu, au fost transferate în proiectul evidențierii limitelor lor, a valorificării zonelor de tangentă: „În timp ce își doreau să creeze limbajul universal al artelor, apropiații lui Kassák au remarcat particularitatea limbajului unor ramuri artistice. La prezentarea artelor și a instrumentelor tehnice, redactorii de la *Documentum* porneau de la organizarea specifică a semnelor și se străduiau spre delimitarea lor strictă, nu spre agregarea cu caracterul «artei totale». În opoziție cu concepțiile de artă totală ale secolului anterior, principiul intermediarității în artă pornește din conexarea părților fragmentare, discontinue, care nu se angrenează în întreg”.³⁶⁵ Faptul că specificul artei totale, sincretice nu funcționează ideal, desăvârșit, are urme și în romanul lui Szántó, dar asupra acestui aspect se impune ca necesară revenirea la figurile de cititori impliciți ai textului. Aici aş face referire numai la faptul că proiectantul galeriei artei totale, Sebastian, își imaginează pentru seria manifestărilor de inaugurare simfoniile lui Beethoven, seri la rând, în contextul creațiilor abstracte de artă plastică, însă câțiva muzicologi progresiști consideră că muzica lui Beethoven era depășită în anii '20. Una dintre piedicile posibile ale artei totale ar fi, deci, asincronia diferitelor ramuri ale artei. (Asupra acestui lucru avertizează și Adorno, vorbind despre Wagner: după el, concepția lui Wagner, *Gesamtkunstwerk*, era fatalmente condamnată la eșec, deoarece și organele de simț înseși funcționează istoricizat; ochiul „s-a adaptat” la contextul epocii moderne, însă urechea a mai păstrat un stadiu arhaic).³⁶⁶ Galeria se realizează în cele din urmă, însă și în mijlocul schimbărilor revoluționare moscovite supraviețuiesc conflictele tipice romanului artistic. Deteriorarea vederii nu face decât să adâncească problemele lui Sebastian, și-n final, după orbirea completă, în aceeași zi în care răsună în galerie Simfonia a IX-a, se sinucide. Succesul și eșecul artei totale se leagă de aceeași

³⁶⁵ Kékesi Zoltán, Schuller Gabriella, *Intermediaritate în artă și semiotică (Művészetközöttség és jelszerűség)*, op.cit., p. 428.

³⁶⁶ Adorno, T. W.: *Die musikalischen Monographien*. Suhrkamp Verlag, 1986. 92–97. Rezumă: Weiss János: Construcția esteticului la Adorno (Az esztétikum konstrukciója Adornónál), Editura Academiei, Budapesta, 1995, p. 76.

clipă: proiectul se realizează în fapt, însă cel ce l-a gândit nu-i mai poate gusta succesul, care apare astfel ca un paradox al cărții.

Am amintit deja de tendințele îndreptate spre remodelarea canoanelor corpului în romanului lui Szántó: acestea se pot surprinde, pe de o parte, în erotismul îndrăzneț și explicit al romanului, iar pe de altă parte, arta corpului și dansul îndeplinesc un rol important în operă – au un loc aparte în universul galeriei moscovite. Aici Szántó evocă fără echivoc arta coregrafică anti-balet, reprezentațiile Isadorei Duncan.³⁶⁷ A doua parte a cărții începe cu dansul Salomeei, așa cum și-l imaginează Sebastian ca spectacol (de altfel, însăși imaginea „materializată” se poate vedea în carte), iar finalul părții a doua înfățișează dansul prietenei lor, Regina – care dansează goală, rupând total cu normele considerate consacrate. Din reacția lui Sebastian se poate deduce că, în ultimă instanță, vede doar abstracțiune în acest șir de mișcări, la fel cum caută același lucru și în pictură: „Sebastian se holba vrăjit la acest tablou: tabloul său. Cum, când el credea că mișcărilor tablourilor sale, construite cu o dinamică schematizată, nu au nimic în comun cu incidentul firii, el redă în mișcări psihicul naturii, care nu-i prezent niciodată în realitate” (p. 215). Deci e plauzibil că o componentă conceptuală esențială a artei totale a romanului este acel nivel abstract care în arta anilor '20 era mai ales o particularitate a constructivismului.

Arta maselor

Privitor la o seamă de elemente ale proiectului galeriei lui Sebastian (de pildă, utilizarea sticlei, insistența pe proiectarea lifturilor) amintesc de ideea lui Vladimir Egrafovici Tatlin privind monumentul Internaționalei a III-a.³⁶⁸ Se deplasează însă accentele proiectului: și Tatlin a încercat să realizeze un fel de operă sintetică, cu scopuri practice – și-ar fi găsit loc în aceeași clădire diferite

³⁶⁷ Aspectele referitoare la cultura dansului maghiar, v. Kékesi-Schuller: op.cit., p. 434-438.

³⁶⁸ De altfel, în antiutopia intitulată *Gaz*, care se joacă în anii 1970 (și care s-a scris în anii 1930), cele mai importante organisme ale statului sovietic primesc spațiu în turnul Tatlin.

componente ale puterii, și instituții, respectiv oficiul de informații și propagandă. Oficiul de informații s-ar fi aflat la nivelul superior al clădirii – cu un centru de telegrafie, sală de proiecții, ecran cinematografic, respectiv stație radio – și să nu uităm că propaganda în anii '10-'20 includea și sarcini-concepții artistice, vitrinele stradale, cu scop propagandistic, reprezentau pentru tinerii artiști posibilități pe care anterior nu aveau cum să le experimenteze.³⁶⁹ Pe vremea Republicii Sfaturilor de la Budapesta, mulți dintre tinerii artiști-protagoniști ai romanului Sebastian au idei asemănătoare. E cert însă că aici entuziasmul se adresează în multe privințe mediului artistic metamorfozat: acelei probleme de infrastructură – și găsirii unei soluții – care să instituie o modalitate prin care arta poate fi dusă la beneficiar – căci dacă tabloul nu poate fi văzut, atunci nici receptivitatea artistică nu se poate schimba, astfel nici schimbarea artistică avangardistă nu se poate împlini. Cu această speranță se află în relație și acea imagine care devine o „traducere” vizuală a Republicii Sfaturilor (înfățișată cu mult scepticism, de altfel, în roman): „Frontoanele Galeriei de Artă și ale Muzeului de Arte sunt acoperite cu cartoane imense. Au recunoscut instantaneu figurile simbolice ale lui József, debordând de energie colosală. [...] Acum, în sfârșit, Sebastian a răsuflat ușurat, ca unul care, după multă vreme, poate respira pentru prima oară aer curat, proaspăt, aer răcoritor de munte, care pătrunde în toate țesuturile plămânilor. Totuși, asta s-a reușit! Și acum, indiferent ce se întâmplă, aceste cartoane au fost văzute de milioane de oameni. Chiar dacă acum râd pe seama lor sau se holbează la ele nedumeriți” (p. 165). Avansarea fără reținere a unui public de ordinul milioane este, probabil, manifestarea acelei dorințe care, în etapa de început a avangardei, i-a preocupat pe mulți artiști: dorința de a transforma avangarda într-o artă de masă ori poate invers: a dorinței substituirii artei de masă cu avangarda, care, firește, se afla în relații strânse cu aspirația de emancipare a maselor. În acest roman emanciparea este numai în parte socială: e și formare de gust, și difuzare de informații, probabil și educație, și Bildung: „Proletarii vin deja bubuitor cu cizme de șapte leghe și cu

³⁶⁹ V. N. Punin, „Monumentul Internaționalei a III-a” („A III. Internacionálé emlékműve”), în Jadova, Larisa Alekseevna (red.), *Tatlin*, Editura Corvina, Budapesta, f. a.

suflete curate, nealterate, imaculate. Cu suflete albe pe care încă se poate scrie, precum pe hârtia neîncepută” – spune József, ale cărui lucrări, mai târziu, se vor putea vedea pe frontispiciul Galeriei de Artă (p. 83). Un contrapunct ironic al propoziției e dorința intensă a lui Sebastian, exprimată pe pagina următoare, de a sfărteca inocența unei fete caste, dar experimentată totuși în chestiuni sexuale.

Altfel, Sebastian însuși se străduiește să separe construcția pe care a proiectat-o personal de realitatea practică: Galeria artelor e construită în afara orașului, în așa fel încât să se poată ajunge la ea numai prin traversarea unui pod: „să conducă acest pod peste apa Lethei, fluviul uitării, să rămână departe în urmă viața practică” (p. 226-227). Rolurile de artiști conturate în roman se întind deci de la artistul estelist, izolat în atelierul său, până la artistul militant și constructivist – în carte este însă indubitabil interesul pentru compozițiile monumentale și arta de masă. Aproape în toate romanele scrise la vremea aceea de Szántó apare jazzul ca formă de artă cu o forță zdrobitoare – aceea muzică pe care Adorno, în anii '30, o va analiza ca o formă paradigmatică a artei de masă.³⁷⁰ La Szántó, în general, jazzul se leagă de nopțile boeme, de delir: protagoniștii săi se aruncă în universul acestei muzici cum se dedau la alcool sau la droguri. Din aceste „beții” se nasc adesea opere deosebite în roman – împreună cu care, din când în când, apar și momente de ispită, de tentație. Și deși în carte se delimitează net arta de masă, luată în înțeles constructivist, de jazz, efectul produs în ascultători se poate descrie adesea în termeni identici. Receptorii implicați ai lui Sebastian se abandonează fără rezerve influenței operelor, așteaptă de la opere, în primul rând, sentimente, trăiri – și sub acest aspect, romanul se poate lega tot de arta de avangardă (și modernă, în sens mai cuprinzător).

Cititori implicați în text

Râsul, tragicul, corpul, aspirațiile spirituale, diversele ramuri artistice sunt înfățișate, practic, fără vreo ierarhizare, cu aceeași validitate, iar din pricina aceasta și din perspectiva esteticilor mai puțin

³⁷⁰ V. Weiss János, *op.cit.*, pp. 58-69 (capitolul *Cultura muzicală de masă*).

permissive, cartea pare dezorganizată – printre altele, și din această cauză n-a devenit cunoscută în cercuri mai largi nici atunci când alte opere ale lui Szántó György, mai ales *Stradivarius* și *Anii mei întunecați*, au beneficiat de numeroase critici avizate și apreciative, pe lângă faptul că au apărut în mai multe ediții. „Am turnat în noua formă de expresie viața lui Sebastian, pictorul rebel, oftând, lăcrimând, zâmbind, râzând. Cu ani mai târziu, prietenul Karácsony Benő a caracterizat-o cel mai inspirat: a fost ca o spărtură de țevă. Energii înăbușite răzbăteau cu bulbuci, șiroiau din ea dimpreună cu mizeria, nisipul, mîlul, însă neînfrânt, urlând și triumfător”³⁷¹ – scrie despre carte în paginile volumului autobiografic, *Anii mei întunecați*.

În privința poeziei, romanul nu poate fi privit, cum am mai spus, neechivoc avangardist, deoarece recurge la aceleași limitări, în interiorul aceluiași îngrădiri, destramă linearitatea și cauzalitatea textului ca și nuvelele din *Călărețul albastru*. Deci se situează undeva pe granița dintre canoanele estetiste și avangardiste; în privința reprezentării corporale, în raportarea la tabu-uri, de pildă, se poate încadra mai curând în terenul avangardei. Ar putea deveni importantă, totodată, analizarea reacțiilor de receptare, care se înscriu în roman, ocazionate de contactul cu diferite creații artistice. Deși aceste modalități de raportare nu se află în conexiune categorică cu poetica romanului, se pot lega de acel punct de vedere din perspectiva căruia diferitele curente artistice devin vizibile. În acest sens, determină și modalitatea narațiunii, căci reacțiile îl situează pe narator, în mod indirect, chiar și în ceea ce privește opțiunile estetism/avangardism.

În prima parte a romanului, de exemplu, se pune mare accent pe principiul noutății în ceea ce privește reacțiile de receptare. Tinerii artiști plastici și scriitorii polemizează în aproape toate scenele despre existență și concepțiile artistice. Într-un moment caracteristic, de exemplu, Sebastian le „explică” unor prieteni neinițiați tabloul lui Seurat, *Dansatoare*, având alături un număr al revistei *Kunst und Künstler*. Explicațiile sunt extrem de exaltate, pe punctul de a produce în ascultători un efect corporal: „Fata s-a-mbujorat, asta-și dorea, asta presimțea dincolo de iubiri. Pe spinarea albă,

³⁷¹ Szántó György, *Anii mei întunecați (Fekete éveim)*, p. 103.

isterică, mici frisoane fierbinți alergau în toate părțile. Matei a tras aer în piept, și-a desfăcut brațele și s-a ridicat de la locul lui. – Simt un gust nou pe limbă. Probabil, de undeva de departe, orizonturi noi au pornit spre mine” (p. 24). Cu reacții de acest gen, adesea părând exagerate, ne întâlnim și ulterior. Poate fi considerată un fel de rămășiță a concepției romantice, de pildă, scena în care Sebastian își arată unor cunoscuți un tablou proaspăt. Colegul, pe nume József, face un comentariu asupra tabloului pe marginea componentei de noutate, încadrându-l într-un proces: „Cochetare cu tehnica cubistă, însă încă fără consecințele ultime ale cubismului” (p. 75). Reacția lui Sebastian: la auzul comentariului, sfâșie tabloul cu cuțitul de tăiat hârtie, apoi îl calcă în picioare – dacă nu-i ceva nou, nu-i ceva unic, atunci opera nu și-a dobândit dreptul la existență, pare a spune gestul. După aceea însă, calmându-se, își comentează într-un mod personal fapta anterioară (ceea ce-l plasează între figurile accentuat masculine ale lui Szántó), spunând că distrugerea tabloului a înfăptuit-o partea feminină a firii sale, de fapt ar trebui să se bucure că „și-n alte părți au izbucnit flăcările”.

Ulterior, Sebastian primește cea mai importantă observație critică pe marginea tablourilor sale din partea unei femei: aici prinde pondere receptarea emotivo- și impreso-centrică, irațională. „Nici n-aș putea spune ce reprezintă tablourile tale, căci sunt atât de enigmatice. Mă tem însă de ele. De parcă ar apărea uriași în fața mea și eu sunt extrem de mică în umbra lor, ca o furnică. Dar umbra lor mă răcorește și-mi place și micimea. Alteori, chiar dacă doar privesc culorile, îmi trece prin coloană o căldură plăcută, e o senzație asemănătoare celei a săruturilor fierbinți, cu limba, primite de la o gură masculină care-mi place” (p. 149). În ce măsură se intersectează această interpretare cu concepția artistică a pictorului, o indică reacția lui: izbucnește în plâns.

Din roman s-ar mai putea cita atitudini de receptare asemănătoare ca intensitate și identificare, însă mai straniu pare că dincolo de un anumit punct al romanului nu se mai produce identificarea: nu extazul deschizător de noi orizonturi, ci stupefacția neîncrezătoare devine dominantă. La momentul acesta, anturajul se află deja la Moscova, iar în legătură cu proiectata prezentare a simfoniilor lui Beethoven, o poetesă pe nume Natașa, remarcă

ironică: „Se pare, nu toată lumea știe că de la Beethoven încoace s-a întâmplat ceva și în muzică? [...] Sunetele, în orice combinație absolut liberă și în succesiune absolut liberă. Adică ritm în continuă schimbare. Nu există disonanță, ci noi asociații de sunete contrare normelor, vibrații încă nevalorificate, uriașe câmpuri intacte de aur ale posibilităților./ O ascultau speriați, iar János s-a simțit de parcă tabloul abia terminat și-ar fi pierdut din forță” (p. 230-231). Într-un mod asemănător se raportează câțiva protagoniști la acele construcții de imagini în legătură cu care în conștiința receptorilor se cuibărește expresia „sadismul artei”. Există deci cotituri, procese artistice pe care protagoniștii romanului nu mai sunt dispuși să le urmeze: în acest înțeles, romanul tematizează și „secătuirea” avangardei, mai exact faptul că arta sintetică, în care sunt prezente laolaltă diverse medii și direcții, semnifică un fel de „sosire” pentru Sebastian și prietenii săi. Iar faptul că în locul muzicii atonale, chiar și după afirmarea obiecțiilor, în galerie va răsună totuși muzica lui Beethoven, este rezultatul unei decizii hotărâte.

„Sosirea” reprezintă pentru Sebastian, simultan, și intrarea în moarte: înainte de resemnarea definitivă stă în fața oglinzii și-și cercetează pupila: „negrul pupilei e un gol: trebuie să privești în acest adânc, în acest gol imens pentru noi” (p. 271). În roman, răspunsul, decizia sunt individuale, croite deci pe persoană, nefiind totuși decât o străfulgerare a perspectivei temporale, finite. Opțiunile se sfârșesc, trebuie să se sfârșească, pare să spună romanul, cel mai târziu în clipa morții.

Prin cuprinderea în roman a diverselor genuri artistice – tablouri, poezii, dans etc. – se obține un discurs pe mai multe niveluri. Diferitele straturi se pot citi ca secvențe autonome, dar romanul recurge, totodată, și la un fel de demers limitativ: nu demolează total linearitatea, ci înscrie diferitele secvențe în fantele sale. Conflictele fundamentale ale romanului artistic se dovedesc viabile și în contextul existențial al artei avangardiste și al artistului, însă luate în ansamblu, este incert în ce măsură se împlinesc concepțiile artistice în diferitele locuri de desfășurare ale acțiunii romanului. Alături de alte opere din aceeași perioadă ale lui Szántó György, *Drumul lui Sebastian s-a încheiat* este un experiment particular al înfățișării tendințelor interartistice avangardiste din anii '20.

Destructurarea linearității în Stradivarius

Într-un episod al romanului *Stradivarius*, desfășurat în 1919, se vorbește despre o scrisoare adresată lui Romain Rolland și răspunsul primit la aceasta. Prințului orbit, stăpânului din Hohenschwangau, Rolland îi scrie că „iubirea nu poate fi oarbă niciodată”.³⁷² Originalul scrisorii îi este adresat lui Szántó însuși, respectiv în parte vărului său Neubauer Pál, și este datat octombrie 1921: „Dragă Domnule Szántó! M-a impresionat în mod deosebit că mi-ați trimis opera dumneavoastră, *Beethoven răstignit*. Știu de la prietenul nostru, Neubauer Pál, că resimțiți mai mult decât oricine suferințele sufletului eroic: pentru că și Dumneavoastră trebuie să vă purtați propria cruce”.³⁷³ În legătură cu romanul artistic am vorbit deja despre măsura în care romanul lui Rolland, *Jean-Christophe*, experimentează forma muzicală. Rămânând devotat și după *Sebastian* concepției proprii asupra artei totale, Szántó György recurge la alte procedee pentru a face mai muzicală, mai simfonică structura romanului. Romanul despre Christopher Marlowe, din 1929, *Globul pământesc*, a experimentat, de asemenea, o reconfigurare structurală a romanului artistic: a inserat în romanul despre autorul dramatic texte dramatice, a început textul cu un prolog, iar în fața fiecăreia dintre cele patru părți ale romanului a întocmit de fiecare dată lista personajelor – cum se obișnuiește pe afișul câte unui spectacol teatral ori în creațiile dramatice. Structura romanului artistic a rămas însă și în continuare centrată pe artist, la fel ca în *Jean-Christophe* al lui Romain Rolland, „unde, în mijlocul revărsării românești, se repetă tot ceea ce în cadrul acestui gen literar [în romanul artistic bazat pe romanul bildungsroman] s-a produs deja”.³⁷⁴

Stradivarius demontează această structură prin faptul că acțiunea nu se construiește în jurul personalității unui artist, ci narează

³⁷² P. 393, ediția citată, Szántó György, *Stradivarius*, Editura Kriterion, București, 1984

³⁷³ Szántó György, *Anii mei întunecați (Fekete éveim)*, p. 55. Traducerea scrisorii, în franceză în original, se poate vedea în notele cărții.

³⁷⁴ Harkai Vass Éva, *Romanul artistic în literatura maghiară din secolul al XX-lea (A művészregény a 20. századi magyar irodalomban)*, p. 55.

istoria unei viori în diferite epoci, construindu-se în jurul schimbării proprietarilor viorii. Firește, între timp lărgeste albia acțiunii, schițează și istoria figurilor care au venit în contact cu vioara în periplusul ei dintr-un loc în altul în timp. Treptat, cum înaintăm cu lectura, textul devine tot mai stratificat, sporind posibilitățile de autotematizare și tipurile romanești cu care *Stradivarius* se poate pune în relație.

Unul din primele „romane în roman” este urmărirea evoluției liniare a trecerii de la un proprietar la altul a viorii confecționate de *Stradivarius*, de la 1681 la 1906. Acest procedeu evocă structura unor romane precum romanul de război al lui Tersánszky Józsi Jenő, *Istoria unui creion*, care urmărește evenimentele frontului italian, respectiv ale hinterlandului, prin consecința schimbării posesorilor creionului (firește, s-ar putea aminti numeroase alte exemple cu această structură, care se constituie într-un fel de parodie a romanului picaresc). Acest fir al acțiunii se însumează metonimic într-o listă de nume în care, de fiecare dată, noii proprietari își consemnează numele. Naratorul romanului, care la un moment dat se identifică, nominal, cu Szántó György, mai mult chiar, apare și în alte câteva episoade ale romanului, materializează nu numai destinul viorii, ci și modalitatea narațiunii: „am ținut o dată în mână această listă nominală, am examinat literele, petele de grăsime, petele de cerneală și urmele spălăcite de sânge. Și porneam împreună cu vioara, o însoțeam prin destine, trăiam viața stăpânilor ei, timp de două sute treizeci de ani. De aceea, acum pot încorda această strună, care se întinde de la Cremona la Berlin, pot interpreta pe ea variațiuni pe podiumul de concert al paginilor albe ale cărții mele, vă rog, ascultați-le. Mai târziu, voi încorda și strunele *mi*, *la* și *re*, însă acum, îngăduiți-mi să cânt pe această singură strună” (p. 45). Deși lucrează cu un fel de narator omniscient, particularitatea narațiunii e că limitează această atotcunoaștere prin chiar identificarea nominală cu autorul înțeles în sens social. Dacă știm că naratorul este identic cu Szántó György și biografic, și ca autor (de pildă, face autoreferințe și ca autor al altor romane semnate de Szántó György), atunci în acele locuri de desfășurare a acțiunii, unde prezența sa fizică este imposibilă, apriori devine un „narator necreditabil”. (Această „neîncredere” este întărită de

momentele pe care le-am amintit deja: în *Stradivarius*, mesajul lui Romain Rolland nu i se adresează lui Szántó, ci lui Heinrich von Schwarzenberg, adică identitatea naratorului se desface în roluri, în sens metaforic, și numeroase alte figuri de artiști din roman pot fi privite ca alter-ego-uri ale lui Szántó, prin aceea, de pildă, că în urma diferitelor accidente nu-și mai pot continua chemarea artistică inițială: între aceste alter-ego-uri posibile pot fi amintiți Gobby Eberhardt sau Kurt von Thiessen. Deci ceea ce aparent împinge modalitatea narativă spre realism, are ca rezultat, ca urmare a stratificării structurii romanului, asemenea concretizări ironice care, depășind cu mult caracteristicile formale ale romanului *Stradivarius* (de exemplu, mânuirea spațiului și timpului), îl plasează în orizontul modernismului.

Comentariile de narator, în pauzele unor „motive” muzicale (dar și în timpul scenelor, alteleori), sunt reliefante: nu este vorba despre o figură naratorială enigmatică, ci despre un registru care dezvăluie propriile reguli ale jocului. Din această perspectivă este interesantă reținerea de-o clipă cu care tratează Szántó descrierea operei muzicale incluse în roman. Într-unul din ultimele capitole ale romanului, Gobby Eberhardt, unul dintre protagoniștii-artiști, vorbește asistenței despre un concert de vioară care, în concepție și construcție, evocă romanul însuși. Autorul și-a înscris deci în carte propria operă ca pe un fel de narațiune muzicală, ca un element autorefectant. Merită să cităm, măcar în parte, relatarea lui Gobby despre încheiata operă muzicală, care se distruge apoi și se „rescrie”, totuși fără autoreflexie explicită în romanul lui Szántó: „Patru strune, ha-ha, doar patru strune. Dar țări și secole se pot interconecta cu ele, în patru teme, ha-ha, patru teme. *Allegro con brio*. În asta povestesc peregrinările unei viori. [...] Teme italiene vechi, carmaniole, he-he, carmaniole. *Marseillaise*, melodii rusești, *Old Mississippi song*, *Ich halte einen Kameraden*, apoi *Danse Macabre*, *Comparavit Mors Imperator*, ha-ha. Din fiecare doar câteva sunete consonante și variațiuni orchestrale. [...] A doua temă, *Largo sostenuto*. Superbă viață de vis în Bartolini și Cremona. [...] Și-n asta e marea cadență. [...] A treia temă. *Adagio con fuoco*. He-he, con fuoco, focul cel mare. Care încinge viori și pasiuni vechi, epoci și câmpuri de luptă. Marele foc, care dă viață și distruge, precum zeul

Shiva, înnoind prin distrugere. Care-i prezent în iubirile celor din familia Amati, precum în acest vin de Madeira. [...] *Presto agitato*, marele finis. Revoluție, puști automate, criminali, baricade, burta cafenelei Colibri, ha-ha. [...] Panglica liniei de sosire vibrează, ca o strună de *sol* final, care se rupe și pe care nu vor mai exista alte variațiuni, ha-ha. *Presto agitato, prestissimo. Finis*. Apoi se domolește totul, veți vedea, se destinde totul, iar noi vom zâmbi din înalt la vederea scenei bucuriilor și suferințelor noastre. *Finale quasi una fantasia*” (p. 432). Nominalizarea unor teme revine firesc în titlurile romanului, în sumar, relatarea lui Gobby devenind astfel autometaforă.³⁷⁵

Structura autoreflectivă, pe care o facilitează romanele artistice în general, în *Stradivarius* devine cu adevărat incitantă prin aceea că nu are o figură centrală de artist, și astfel posibilitățile autoreflexive se înmulțesc: se poate relua de mai multe ori structura romanului artistic, controversa concepțiilor artistice. Între evenimentele desfășurate în momente diferite, narațiunea creează frecvent corespondențe metaforice (stratul metafictional al romanului formulează astfel acest lucru: „Ați putut observa, dragi cititori, că în această ultimă temă a recitalului de vioară au devenit tot mai frecvente notele duble și pasajele dublate”, p. 422) sau îi călăuzește pe protagoniștii trăitori în epoci istorice diferite spre aceleași locuri. Nivelurile romanului artistic sunt multiplicare și de particularitatea

³⁷⁵ În multe din romanele timpurii ale lui Szántó apar structuri autoreflexive, care realizează conexiuni explicite între discursurile diferitelor genuri artistice și romane. În romanul *Omul cu cinci fele* se produc mai multe trimiteri la specia reportajului, iar romanul *Gaz*, care se poate percepe ca o continuare, compus din scrisori, jurnale, reportaje, comunicate ale agențiilor de știri, dialoguri, relatări ale naratorului atotștiutor conține astfel de reflecții, în cadrul însemnărilor unuia dintre protagoniști (generalul Fu Ciang): „Am comparat comunicatele periodice ale lui I Cen cu copia jurnalului său. Acest jurnal iluminează legătura dintre scurtele radiograme, de aceea i l-am cerut. După părerea mea, uneori un caz aparent particular limpezește mai bine, în general, o situație, ba chiar un milion, chiar o întreagă epocă decât comunicatele obiective”. (Szántó György, *Gaz*, cap. 14, *Buletin arădean*, 17 octombrie 1933, p. 12.) Aceste romane, fragmentate, îndepărtându-se frecvent de structura lineară, nu le-aș include în sfera avangardei din cauza limbajului mai „transparent”, deși literatura de specialitate a făcut acest lucru în mai multe rânduri, v. Sóni Pál: Szántó György, în *Profituri de scriitori (Írói arcélek)*, Editura Kriterion, București, 1981, pp. 50-78; Szilágyi Júlia, „Avantgarde”, în *Lexiconul Literaturii Maghiare din România*, I, pp. 108-111.

că acțiunea se desfășoară în jurul unei viori speciale: prin aceasta, *Stradivarius* se apropie de acele romane artistice în centrul cărora se află o creație artistică.³⁷⁶ Atâta doar că această creație artistică este particulară prin aceea că poate stimula nașterea, „trezirea la viață” a altor creații. Obiect unic, pe care răsună uneori opere deosebite executate cu virtuozitate deosebită – iată multiplicarea posibilităților de apreciere.

Una dintre cele mai importante figuri artistice ale romanului e, firește, însuși Antonio Stradivari, creatorul „viorii-croină principală”. Și făurirea de către el a viorilor e o artă, ca și tehnicile, respectiv modul cum intră parcursul său biografic în dialog despre viața contemporanilor, despre făurirea viorilor, cu o părere formată despre artă, toate constituie deja un întreg roman artistic în interiorul *Stradivarius*-ului. Nici aici nu există măcar o singură poziție privilegiată, căci Antonio Stradivari își simte de multe ori viața neîmplinită, ratată, mai mult, vioara lui Guarneri del Gesu se dovedește mai bună decât a sa într-o competiție între viori. Pe parcursul variațiunilor poposim în numeroase epoci istorice, dar un alt strat istoric important este totuși cel în care și Szántó însuși e prezent. Însă nici acesta nu este unitar, căci, așa cum a evidențiat și „rezumatul” lui Gobby, cuprinde în sine starea de spirit a unor vremuri, s-ar putea spune, de pace, liniștite, boeme, concepțiile artistice, lumea unor localuri de petrecere, cabarete suspecte ce-au funcționat în timpul războiului, apoi căutările postbelice de direcție. Legat de aceste epoci, apare reluată, practic, întreaga paletă a rolurilor de artiști. (Deja primele capitole ale romanului înfățișează câteva tipuri de artiști, câțiva dintre discipolii lui Gobby Eberhardt: Clara van Selfhout, cea cu execuții cristaline, de o precizie mecanică, Harold Eisenberg, pragmatic, orientat spre performanță, Cesare Lenarducci, cel capabil de reculegeri profunde, „decadentul transfigurat”, Sebastiano Lenarducci – „lejer, strălucitor și spiritual”, pe cel ce-i o promisiune de virtuozitate, imprevizibilul și cerșetorul Casimir Wisnovszky, pe „exoticul” din perspectivă apuseană, Babocsányi István). Firește, în scenele ce

³⁷⁶ Despre această subspecie, v. mai pe larg Harkai Vass Éva, *Romanul artistic în literatura maghiară din secolul al XX-lea (A művészregény a 20. századi magyar irodalomban)*, p. 61.

se desfășoară în anii 1910, între evocările numeroaselor figuri din *Călărețul albastru* sau *Sebastianus* apar nu numai muzicieni, ci și pictori, sculptori, scriitori.

Demersul „de încadrare” al romanului ne este cunoscut, de asemenea, din proza lui Szántó: în roman își găsește loc și experimentul, dar în general între ghilimele. Sub acest aspect, în *Stradivarius* se materializează și stratificarea curentelor artistice ale epocilor: putem întâlni scene autentice *de commedia dell' arte*, s-ar putea spune, iar în „stratul” 1925 inserții de drame haotic-moderniste, respectiv stilul discursiv de la Neue Sachlichkeit. La folosirea celui din urmă se referă și o reflecție, această „încadrare” fiind în roman una dintre cele mai explicite ilustrări: „În vremea aceea a pornit Flechtheim, negustorul de opere de artă de mare bogăție spirituală, revista *Querschnitt*. Această revistă a reprezentat pentru noi toți noul stil, Neue Sachlichkeit, de aceea permiteți-mi să vă redau în acest stil profilul pensiunii Exquisit: camera numărul 1, Erich Wrack, fiul sculptorului, care a descoperit-o pe Rachel Grün, și Grete, camerista de altădată a Groenenilor, iubitoarea de marionete. În clipa profilului nostru, răsună un gramofon, înregistrare His Master's Voice, Jósé Padilla: *Ca e'est Paris! The Savoy-Band*. Erich, în patalonii largi, fluturând (a revenit moda de acum douăzeci de ani), dansează un charleston îndrăcit, cu convulsii coreice, cum a văzut ieri pe parchetul barului Nachtfalter la dansatorul mulatru. [...]” (p. 428).

Proza lui Szántó György este caracterizată până la capăt de acea imagine a personalității care nu dezvăluie neapărat unitar parcursul biografic sau identitar: arată și fragmentările, răscrucile unor istorii existențiale. Söni Pál lasă să se bănuiască în acest tip de construcție a rolurilor lui Szántó o rămășiță avangardistă, „abstracțiune și reducere modernă”.³⁷⁷ Această modalitate de zugrăvire reprezintă una dintre contribuțiile originale ale lui Szántó la poetica romanului artistic maghiar.

³⁷⁷ Söni Pál, „Szántó György”, în *Profiluri de scriitori (Írói arcélek)*, Editura Kriterion, București, 1981, p. 75.

CAPITOLUL XII

**EXPRESIONISM TIPOGRAFIC?
(KISS IDA, SZILÁGYI ANDRÁS)**

*Proiecția dinamicii limbajului epic
în operele scriitoarei Kiss Ida*

Acei istorici literari care-i trec în revistă pe prozatorii transilvăneni având legături cu avangarda, nu o lasă, în general, neamintită pe Kiss Ida, cu operele ci: în *Lexiconul Literaturii Maghiare din România*, la cuvântul-titlu „avantgarde”, Szilágyi Júlia, ca și rezumatele lui Sőni Pál, o includ deopotrivă pe autoare și cele trei cărți ale ei – romanul *Shami* (Oradea, 1922), volumul de nuvele *La vremea înspicării* (*Kalászsorduláskor*, Budapesta, 1925), respectiv romanul *Bucuria de a trăi* (*Olyan jó élni*, Editura Dante, Budapesta, 1935) – în tendințele nonconformiste și modelatoare de formă ale anilor douăzeci – scrierile referitoare la ea conținând aprecieri și constatări succinte. Prezența ei în aceste compendii este motivată, în general, prin faptul că autoarea a publicat în revistele care simpatizau cu avangarda. Nu avea nici douăzeci de ani când revista clujeană *Napkelet* i-a publicat două nuvele (*Mi-a murit iubitul*, nr. 6/1920; *Pluteam spre munte*, nr. 9/1921) și abia douăzeci când îi apare primul roman, cu rândurile de însoțire ale lui Babits Mihály. Mai târziu, *Genius* îi publică trei texte: *Vânt primăvărat* (nr.1/1924); *Vorrei Morir* (nr. 3/1924); *Pasăre de argint rupând strugurii de aur* (nr. 7/1924). Acestea vor constitui ulterior coloana volumului *La vremea înspicării*.

Pe lângă curajul formal, textele scriitoarei Kiss Ida merită să fie evidențiate și pentru rolurile feminine îndrăznețe: sub acest aspect, al scriiturii, se apropie mai ales de universul operelor create de Berde Măria și Becski Irén. Sunt texte de confesiune care, adesea, înfățișează figuri feminine puternice, demonice, alteori dezvăluie greutățile și lipsa de perspective a integrării între coordonatele date pentru ele. La apariția volumului *La vremea înspicării*, criticul de la *Scrisul maghiar* (*Magyar Írás*) aprecia astfel: „*La vremea înspicării* aduce douăzeci de nuvele, despre care, *ensemble*, ca întreg, spunem: e rău (dar nu rele!), pe când separat, câteva sunt bune și reușite. Greșeala se află deci în selecție și ordonare, în repetarea unor nuvele care coincid ca temă și tratare. [...] Fiecare rând e plin de tensiune, de forță încordată, de impuls viu și fulgerător, potențate și prin faptul că fiecare moment al întâmplării, gândirii, afectivității etc. Începe în rând nou. De aici caracterul de poezie în vers alb al nuvelor, ceea ce nu devine un handicap al comunicării, ci dimpotrivă, o stimulează și o particularizează”.³⁷⁸ Într-adevăr, dinamismul textelor lui Kiss Ida este reflectat (și creat, în parte) de acele soluții tipografice care fragmentează în rânduri noi și noi fiecare moment. Uneori (ca în cazul *Păsării de argint rupând strugurii de aur*) putem vorbi chiar și de „enjambement”-uri pe marginea acestei proze, căci limitele acestor „momente” nu sunt deloc neechivoce.

Teoreticienii care abordează expresionismul ca discurs, respectiv ca modalitate de limbaj, pornesc frecvent de la faptul că expresionismul facilitează, „prescrie” felul propriei receptări și prin demersuri tipografice.³⁷⁹ Acest punct de vedere nu-i valabil doar în cazul poeziei: articularea prozei poate fi în aceeași măsură determinată de folosirea mai frecventă decât în mod obișnuit a paragrafelor. La Kiss Ida și Szilágyi András este deosebit de săritoare în ochi prezența frecventă a acestei practici – de care, de altfel, abuzează de mai multe ori și *Prințul Fecioarei Maria* al lui Tamási Áron.

³⁷⁸ K.T.K. [Könyves-Tóth Kálmán] jr., „Kiss Ida: La vremea înspicării” („Kalászcserdüláskor”), *Magyar Írás*, nr. 9/1925 (noiembrie), p. 123.

³⁷⁹ L. Chick, Jean M., *Form as Expression. A Study of the Lyric Poetry Written between 1910 and 1915* by Lasker-Schüler, Stramm, Stadler, Benn and Heym. New York, Peter Lang, 1988. 1.

În fond, aspectul scriiturii întărește caracterul moderat nonconformist al discursului: fără el, această proză s-ar „absoarbe” în tradiția *secession*, iar al lui Szilágyi András în discursul naturalist-realist. Astfel însă se amplifică aspirația spre demolarea tradiției: tipografia creează în jurul operelor un alt context.

La Kiss Ida, acest mod de redactare se impune, în primul rând, în cazul prozelor scurte. În cazul romanului *Shami*, Sóni Pál vorbește despre instrumentele tradiționale de ilustrare internă și externă, iar semnele deteriorării echilibrului, amplificarea magiei limbii le percepe în câteva pasaje din interiorul acestei delimitări (urmează o exemplificare construită pe aliterație, o frază de nu mai puțin de 17 cuvinte care încep cu litera v – n. tr.).³⁸⁰ Modalitatea de exprimare mai confuză, mai eliptică, e legată de tulburarea stării de spirit a eroinei, astfel că devine caracteristică părții a doua a romanului. Structura este asemănătoare și în romanul apărut în 1935, cu titlul *Bucuria de a trăi*. Cadre estetiste, în care se dezlănțuie uneori ritmul narațiunii. Am amintit deja, legat de Szántó György, despre descrieri onirice asemănătoare: „În fața noastră se apropie tanti Vilma, cu lumânări mari de ceară în mână, plânge cu lacrimi de ceară și spune: nu vă urcați pe scară, căci cerul este negru. O urmează douăzeci de femei fără brațe cu douăzeci de lumânări aprinse. [...] Pe pielea Hágár Zsuzsánnei, soarele trandafiriu aruncă în joacă minuscule pete de aur. Sub pijamaua desfăcută se strecoară vântul jucăuș al zorilor, milioane de degete mătăsoase îi mângâie pielea, milioane de degete mătăsoase îi irită nervii. Așa o primăvară!”³⁸¹ Și în acest roman narațiunea este construită dintr-o perspectivă exterioară, doar partea a patra încastrează, ca un fel de inserție, text la persoana I singular (notele Zsuzsánnei Hágár). Critica contemporană a sesizat exagerări în roman, în primul rând în ceea ce privește configurarea caracterului. Criticul de la *Nyugat* a văzut cu destulă îndreptățire în Hágár Zsuzsanna (studentă la litere), structurată ca prototip al fetei moderne, respectiv în funcționarii, artiștii plastici, bancherii, baronii care o înconjoară, eroi târzii ai

³⁸⁰ Sóni Pál, *Radiația avangardei (Avantgarde sugárzás)*, p. 130.

³⁸¹ Ediția citată: Kiss Ida, *Bucuria de a trăi*, Editura Dante, Budapesta, 1935, pp. 18-19

lui Jókai.³⁸² Textele Idei Kiss, neîndoielnic, se pot pune în relație cu un fel de cult propriu, pe care-l putem percepe și ca unul de romantism târziu ori, de la caz la caz, *secessionist*.³⁸³ Aceste aspecte o definesc: de multe ori, caracteristicile tipografice amintite trădează doar dorința diferențierii, nicidecum o alteritate profundă în raport cu această paradigmă.

Kiss Ida e atrasă de întâmplările mitologice – și *Bucuria de a trăi* debutează cu imaginile unei istorii egiptene. De asemenea, multe dintre textele din *La vremea înspicării* se derulează în timpul istoric sau mitic, o rescriere a unor texte vechi. Sub acest aspect, cel mai mult se poate apropia de linia mitologică a prozei transilvănene. Aceste categorii nu sunt însă pe deplin mulțumitoare pentru circumscrierea acestei opere atipice (care s-a întrerupt în 1936, la vârsta de 34 de ani a autoarei). Texte atât de bizare, precum cel publicat în 1921, *Pluteam spre munte*, indică faptul că în această modalitate expresivă, care se alimentează din grotescul expresionist, în contextul unor tautologii, inconsecvențe, remarci satirice, se pot avansa chiar și caracteristici suprarealiste: „Pluteam spre Munte pe nava ultrmodernă a inimii amărâte. Pluteam spre Munte și m-am întâlnit cu inima mea. Ambalată într-o muselină de un verde crud, o aducea între colți un dulău fioros. [...] Pluteam spre Munte și printr-o sticlă opalină mi-am zărit privirea, ca o sosie a cuvintelor melancolice. Mi s-a pus un nod în gât și mi-am auzit de departe cuvântul. Venea dintr-o groapă adâncă, marginile îi erau ornate cu perle adevărate. Suna foarte strident, la care perlele, devenind lacrimi, cădeau pe pământ. Fum s-a-nălțat de pe pământ la cer. L-am auzit strigând pe un vânzător ambulant de ziare, dar pentru că nu i-am înțeles strigătul, m-am apropiat de el, l-am întrebat: ce vinde? Căci într-o roabă împingea o sumedenie de tipărituri. – Acesta e trecutul dumneavoastră în 1920 de exemplare, vând bucata cu cinci – mi-a rânjit malefic în față. Am cumpărat toate exemplarele

³⁸² Szegedi István, Kiss Ida, „Bucuria de a trăi” („Olyan jó élni”), *Nyugat*, nr. 4/1935.

³⁸³ „Nuvelele scrise de Kiss Ida în proză ritmată materializează, atât obiectual, cât și prin formă, suprasaturația și neobișnuitul *secessionist*, însă anumite fragmente se apropie de stilul expresiv” – scrie Kovács János. V. *Intermezzo arădean*, p. 16, în *Genius–Új Genius. Antológia*, Editura Kriterion, București, 1975, pp. 5-48.

și m-am mirat foarte că nu simt prea mare satisfacție când îmi țin trecutul în propriile mâini”. Probabil că aceste propoziții cu logică imagistică într-adevăr extremă, ambivalențe, sunt cele mai potrivite ca să funcționeze ca emblemă a operelor scriitoarei Kiss Ida în memoria istoriei literare.

Limitele limbajului epic în operele lui Szilágyi András

Când în 1930 Gaál Gábor a întocmit un compendiu despre fizionomiile literaturii maghiare din Transilvania, a descris producția literară contemporană pe baza a trei tendințe: a conturat fizionomiile academismului, transilvanismului și „linia pură de clasă”. În cazul celei din urmă, pe un ton plin de fervoare, a considerat importantă nominalizarea unei singure capodopere: romanul lui Szilágyi András, *Noul păstor*.³⁸⁴ Volumul apărut la Paris, la editura Monde, a devenit ulterior un reper de raportare de neocolit mai ales pe linia tradiției literaturii „socialiste”. Cert e că în scurt timp a apărut și în traducere germană și sârbă, și a beneficiat de o primire deopotrivă pozitivă atât din partea lui Gaál Gábor, cât și a lui Tamási Áron. Cu cărțile ulterioare însă, autorul nu a reușit să dobândească aprecieri consonante, astfel că istoricul receptării sale amintește izbitor de al lui Markovits Rodion, cel ce a reușit să obțină un succes de răsunet cu *Garnizoana din Siberia*, ca apoi să se afunde treptat în uitare.

Indiscutabil, *Noul păstor* a reprezentat o noutate în literatura maghiară transilvăneană, atât în privința poeziei românești, cât și a limbajului și a idelilor exprimate. Ceea ce este surprinzător chiar de la prima privire la această proză este – ca și la Kiss Ida – aspectul tipografic. Aici nu numai rândurile scurte și paragrafele semnalează articularea fragmentată, ci și rândurile goale – Szilágyi delimitează adesea prin asteriscuri părți ce se întind de la câteva rânduri la câteva pagini. Prin aceasta se accentuează caracterul mozaicat al romanului: narațiunea nu aspiră, nu poate aspira la desăvârșire, indică tipografia, există numai fragmente, sclipiri. Recenzia însuflețită a

³⁸⁴ Gaál Gábor, „Profilurile contemporane ale literaturii maghiare din Transilvania” („A mai erdélyi magyar irodalom arcvonalai”), în *Despre asta e vorba (Erről van szó)*, Editura Dacia, Cluj, 1974, pp. 226–237.

lui Gaál Gábor evidențiază deopotrivă problemele de limbaj și de gen pe care le ridică romanul: „Ce-i ceea ce se prelinge, se revarsă în ritm turbat atât de curat, pe o singură temă, și totuși în atât de multe variațiuni?! Ce-i această carte prin realizare? Un gen nou? Și de ce-i atât de simplu și străvechi, chiar și nou? Ce-s aceste sumedenii de mărunțișuri, abia schițate, abia descrise, nearticulate în propoziții vaste, ncarmonizate nici la poveste, nici la dialog, nici la desen, nici la speculații inteligente, aparent versificate, nu-i poezie, e și poezie totuși, tinzând spre cantabil, aritmice, de o duritate brutală, totuși mătăsos țesute, exprimând totul cu o directete drastică, nesupărând nici urechea, nici ochiul, căci sunt delicate, și deși autorul scutură continuu pumnii și e mai naturalist decât Zola, și-i detestabil, și murdar, și porcos, totuși e ca sunetul de harfă”.³⁸⁵ Este vorba deci, pe de o parte, de zona de graniță dintre proză și poezie, care se poate iarăși reduce, înainte de toate, la aspectul grafic. În *Noul păstor* sunt frecvente rândurile scurte, chiar de un singur cuvânt, și paragrafele noi; de aici impresia de text în vers alb. Pe de altă parte, Gaál evidențiază și acea ambivalență care se poate contura în prezența binomurilor brutalitate și delicatețe, expresii dure și „sunet de harfă”. În realitate, abia dacă putem descoperi în text rafinamente care s-ar asocia în conștiința cititorului cu sunetul harfei. Duritățile textului, soluțiile care încalcă cu predilecție tabu-urile, s-ar putea interpreta, mai degrabă, în interrelațiile unor funcții. Pe tiparul de bildungsroman, *Noul păstor* este cartea revoltelor, care pornesc din visceral, ca apoi să dezvăluie posibilitățile (și eșecurile) revoltei raționale, armonizatoare de interese. În ediția originală (princeps), visceralul ca punct de pornire se transferă percepției, înainte de toate, datorită limbajului necenzurat. E adevărat, această dezlănțuire necenzurată e temperată puțin de edițiile următoare, dar și așa se păstrează, în ansamblu, specificul „licențios” al cărții. Acum așa face referire doar la câteva propoziții cenzurate în ediția din 1966. În locul următoarei propoziții: „între pulpele fetelor: pubisul mic și depilat, ca prunele ce se desfac de sâmburi” (Paris, ediția Monde, 1930, p. 36), în ediția ulterioară se poate citi: „piciorușele fetelor sunt mici și netede, ca prunele ce

³⁸⁵ Gaál Gábor, „Noul păstor” („Új pásztor”), în *Despre asta e vorba (Erről van szó)*, Editura Dacia, Cluj, 1974, p. 102.

se desfac de sâmburi” (Editura pentru Literatură, București, 1966, p. 47). În altă parte, „pădurile cu curul mare” (Monde, p. 183) devine „pădurile cu borul lat” (Editura pentru Literatură, p. 150). Iar torționarii din pușcărie lovesc peste tot: „Peste tot, numai între ochi și în coaiele băieților nu” (Monde, p. 221); în ediția ulterioară: „Peste tot, numai între ochi și între coapsele băieților nu” (Editura pentru Literatură, p. 177).

E vizibil că romanul recurge des la elementele ce aparțin sferei „inferioare” a material-corporalului. Mai multe situații de conflict ale romanului se pot conturna la referințe asemănătoare (ca și în cazul celui alt roman al lui Szilágyi, *Soldații timpului*). În prefața ediției noi, Csehi Gyula amintește de „erotismul”³⁸⁶ zolian și rabelaisian raportat la scena sacrificării porcului din roman, și-ntr-adevăr se poate afirma că în acest înțeles, pe baza liniilor de forță ale corpului, ale morții, ale sexualității și ale socialului, textul aspiră spre o „plenitudine” mai cuprinzătoare decât operele canonului estetist sau realist contemporan. Limbajul mai brutal se încadrează însă în funcționalitatea deja amintită, care își propune să realizeze o subversivitate pe mai multe niveluri – pe alocuri mergând chiar până la răstălmăciri biblice. Una dintre propozițiile autoreflexive ale cărții pare să plaseze în acest context caracterul de revoltă: „Puternicii, liniștiții tăietori de lemne își ies din fire la asemenea cuvinte brutale ale păstorilor, care apar numai la Cristos ori la Ieremia. Nici în limba literară nu se cade să intre. [Autorul acestor rânduri folosește această expresie și altele deosebite numai pentru că se consideră urmașul vechilor profeți și al profetului epocii noi, Zola.]” (Monde, p. 93).

Referirea explicită la Zola ridică, firește, problema încadrării romanului ca orientare: în ce măsură se poate considera *Noul păstor* a fi o operă expresionistă și în ce măsură naturalistă? Într-un interviu târziu, sceptic, autorul îl nominalizează din nou pe Zola ca maestru al său: „De regulă, în legătură cu mine se folosesc două atribute: primul este naturalismul, celălalt expresionismul. Acestea sunt naivități. Naturalismul încă mi-l asum într-o anumită măsură,

³⁸⁶ Csehi Gyula, „Szilágyi András”, în Szilágyi András, *Noul păstor – Soldații timpului* (Szilágyi András: *Új pásztor – Az idő katonái*), Editura pentru Literatură, București, 1966, p. 102.

până la franchețea exprimării. Toată cartea, de fapt, a reprezentat o aruncare a mănuii către societatea burgheză. Asta am învățat de la Zola, franchețea lui, dar nu naturalismul. [...] La mine, în aceste exprimări există o anumită energie revoluționară, și există și folclor”.³⁸⁷ Ținând cont că în 1973, când s-a realizat interviul, expresionismul, și avangarda în general, mai avea un iz „suspect”, corelabil cu acuzația de irațional, în această confesiune esențială e, în primul rând, accentuarea direcției expresiei, căci era vorba despre un experiment pentru remodelarea gustului. Chestiunea naturalismului/expresionismului s-ar putea pune în primul rând în înțeles „ideologic”, căci în interiorul poeziei prozei expresioniste deviațiile sunt probabil mai mari și decât în poezie. Problema-cheie a naturalismului este considerată, în general, introducerea în scenă a omului caracterizat de instincte, de simțuri; în privința credinței investite în șansa schimbării omului, expresionismul este mai optimist. Protagonistul din *Noul păstor*, Demeter, consideră de importanță majoră buna funcționare a organismului, sexualitatea, fecunditatea le simte necesare pentru plenitudinea vieții, însă nu i se înrobește trupului: în *Bildung*-povestea romanului se include maturizarea fizică a tânărului păstor, însă în punctul final al teleologici se află solidarizarea necăjiților și prima tentativă, lașă, de grevă din micul univers provincial. În privința ideologiei, romanul e mai curând compatibil cu textele expresioniste decât cu cele naturaliste. Această încadrare o întărește și caracterul mozaicat al textului, aspectul său tipografic.

Bori Imre plasează volumul în sfera expresionismului, semnaland totodată și o oarecare autonomie a sa în interiorul literaturii românești maghiare: „Într-adevăr, *Noul păstor* este expresionist, un poem prozastic dezvoltat pe baze lirice despre parcursul omului de la instincte la conștiință, despre priverile cosmice a maturizării timpurilor revoluționare. Deci nu-i un *bildungsroman* în sensul tradițional al cuvântului: mai corect ar fi să-I numim, probabil, roman al conștientizării, în care influențele care îl ating pe protagonistul

³⁸⁷ Szilágyi András, „Noul păstor a fost o reacție la isme” („Az új pásztor az izmusok reakciója volt”), în Marosi Ildikó, Erdélyi Lajos, *Prim-planuri. Douăzeci de scriitori maghiari din România (Közelképek. Húsz romániai magyar író)*, Editura Kriterion, București, 1974, p. 56.

Demeter se înfățișează ca un quantum de întâmplări, cărora li se supune în aceeași măsură ca și dictaturii instinctelor, care-l împing în brațele Sabinei. [...] Și cum întregul roman a fost modelat de «voînța» expresivă a scriitorului ca un unic poem de largă respirație, tot așa și părțile distincte poartă aparența inspirației expresive: deși secvențe mărunte, care oferă doar străfulgerări ale imaginii vieții, în sine creează însă o impresie macro-secvențială, de parcă le-ar lumina reflexele existenței depline”.³⁸⁸ Romanul demolează granița dintre genurile prozastic și liric, și face aceasta la amploarea unei cărți, în contextul istoriei literare, aceasta este una dintre noutățile pe care le aduce.

Romanul apărut în 1931 la Cluj, *Soldații timpului*, păstrează această epică romanescă, însă părerea consonantă a criticii e că nu se mai ridică la nivelul din *Noul păstor*. Cartea, care are o primă variantă scrisă încă înainte de *Noul păstor*, are o structură tot atât de fragmentată și, la fel, conține părți redactate versificat, însă adesea încearcă să cuprindă întregi șiruri de evenimente în câte o secvență, ceea ce are drept rezultat nu atât o structură mozaicată, cât mai curând doar schițată. În acest roman sunt ceva mai multe pasaje care se referă la existența citadină, iar cei doi protagoniști, Fülöp și Kornél, își caută propria identitate în congruențele ocupației de morari, ale iubirii (trupești) și ale înotului. În articolul critic despre carte, Tamási Áron îi reproșează autorului tocmai oscilațiile între firul narativ și construcțiile mozaicate ale structurii, iar impresia generală o rezumă astfel: „*Noul păstor* a fost superior și în artă, și în mesaj față de *Soldații timpului*. Szilágyi are o figură de înotător fenomenal, pe Fülöp. Și-acum, dacă rămân la înot, cele două cărți arată de parcă scriitorul ar fi trecut cu prima înot Tisa dezlănțuită, dar cu a doua numai Mureșul. Nici acesta nu-i un lucru de lepădat. Mulți alți scriitori iubitori de artă s-ar fi înecat, chiar și cu știutul lor talent”.³⁸⁹

Cărțile lui Szilágyi András vorbesc despre situații-limită, cu puternică încărcătură emancipatoare. Acea gradualizare a conștientizării, pe care în *Noul păstor* soluțiile formale ale romanului

³⁸⁸ Bori Imre, *De la secesion la dada (A szecessziótól a dadaig)*, p. 256.

³⁸⁹ Tamási Áron, „*Soldații timpului*. Cartea lui Szilágyi András” (*Az idő katonái. Szilágyi András könyve*), în *Vorba dreaptă (Tiszta beszéd)*, Editura Kriterion, București, 1981, p. 113.

o însoțeau și o susțineau cu forță convingătoare, ulterior *Soldații timpului* nu a mai reușit s-o transmită. Mai târziu, Szilágyi a publicat mai ales cărți de reportaje. Totuși, îi putem citi romanele ca opere cu caracter de inițiativă în mișcarea literară transilvăneană, aflate în cel mai strâns contact cu avangarda.

ADDENDA

Contacte și schimburi între avangarda culturilor maghiară și română

Într-un studiu dedicat problematicii traducerilor în avangardă, Kálmán C. György vorbește despre posibilitatea transpunerilor greșite a „deturnărilor”, la echivalarea dintr-o limbă în cealaltă.³⁹⁰ Acest fapt se datorează, argumentează criticul, nu atât înțelegerii greșite a unor elemente textuale, ci mai degrabă faptului că traducerea se realizează și între două culturi, respectiv între două spații literare. Operele traduse pot avea un statut diferit în ierarhia valorică a celor două canoane literare implicate în acest schimb, iar funcția traducerii în sine poate să aibă alte aspecte decât identificarea traducătorului cu concepția artistică a textului tradus.

Punctul de plecare al argumentării este, de fapt, spectrul larg al traducerilor publicate în revistele lui Kassák Lajos – *A Tett* și *Ma*. „Marea revelație a avangardei maghiare este acel Walt Whitman care în dicția sa poetică elevată, în patetismul discursului și în concepția despre personalitate prezervă foarte mult din tradiția romantică.”³⁹¹ Această observație se referă, desigur, la începuturile avangardei maghiare, din jurul anilor 1916–17. În perioada de exil vienez, în anii 20, Kassák și revista *Ma* vor fi integrați mult mai pronunțat în rețeaua avangardistă europeană, cu schimburi frecvente de idei, texte și materiale vizuale.

³⁹⁰ Kálmán C. György, „Deturnări avangardiste” („Avantgardista elfordítások”), în *Pionierate și portrete. Literatura maghiară a avangardei și canonul (Élharcok és arcélek. A korai magyar avantgárd költészet és a kánon)*, Editura Balassi, Budapesta, 2008. pp. 93–102.

³⁹¹ Kálmán C. György, *Ibidem*, p. 98.

Totuși, în ceea ce privește analiza schimburilor culturale în cadrul curențelor avangardiste române și maghiare, trebuie să ținem cont și de aceste aspecte de „deturnare” (bine intenționate) a unor texte și semnificații. În general, putem observa că politica de traduceri a revistelor maghiare conectate la mișcările avangardiste este deschisă spre întregul modernism din literatura română, uneori poate la contemporaneitatea acestei literaturi, în sens general, în domeniul traducerilor, avangarda maghiară se dovedește a fi un pic mai „conservatoare” decât în textele originale.

Studiul recent al lui Paul Cernat³⁹² oferă o imagine cuprinzătoare și în general corectă despre prezența avangardiștilor maghiari în paginile *Contimporanului*, cu mențiunea că prezența timișorenilor în jurul revistei *Ma* este poate un pic supradimensionată, legături strânse de colaborare confirmându-se mai mult în cazul lui Reiter Róbert,³⁹³ iar analizele lui Tamás Aladár despre cultura maghiară a vremii³⁹⁴ arată deja orientarea poetului și redactorului maghiar spre partidul comunist ilegal, al cărui reprezentant a fost ca redactor al revistei *100%* între 1927–1930, în urma activității sale politice fiind arestat în anul 1930.³⁹⁵ Articolele și interviurile lui Kassák și Tamás din *Contimporanul* arată că avangardiștii maghiari au fost într-adevăr preocupați de promovarea operelor proprii în diferitele culturi, și că ideile lor de sinteză constructivistă au fost bine receptate în domeniul culturii române.

Este interesant de văzut totodată cum traducerile din Ion Vinea, semnate de Tamás Aladár, sunt mult mai fragmentare în limba maghiară decât în versiunea românească a textelor.

³⁹² Paul Cernat, „«Periferii» avangardiste europene”, în *Avangarda românească și complexul periferiei*. Editura Cartea Românească, București, 2007. pp. 245–268.

³⁹³ Cf. capitolului dedicat în volumul de față activității lui Reiter.

³⁹⁴ Paul Cernat, *Ibidem*, pp. 251–252.

³⁹⁵ În aprilie 1927, de exemplu. Tamás publică în revista clujeană *Korunk* un articol despre moartea curentului dadaist, în care concluzionează că tendințele artistice într-adevăr durabile sunt fondate pe necesitățile vieții adevărate, și nu pe speculații teoretice. Atitudinea este caracteristică pentru mulți critici ai vremii: se încearcă delimitarea de avangardă în numele unei arte cu tendință politică accentuată (în cazul lui Tamás Aladár, Gaál Gábor și alții) ori, în alte cazuri, în numele unor curențe sintetice, integratoare (precum cel a constructivismului). V. Tamás Aladár, „Dadaismul mort” („A halott Dada”), *Korunk*, 4/1927.

Acest lucru susține ipoteza amintită, a lui Kálmán C. György, despre „deturnările” avangardiste, dar totodată permite și o nuanțare a acesteia. Ca o fundamentare a acestei tehnici, pare plauzibilă ideea că avangardiștii erau înclinați să vadă mai multă subversivitate în textele traduse, decât acestea conțineau de fapt: „se poate observa că limbajul traducerilor este diferit față de limbajului poeziilor originale contemporane; apar structuri agramaticale, versuri de o concentrație extremă, cu neologisme și cu forme înclinate spre expresivitate. E posibil deci ca ci să fi văzut altceva (din punctul lor de vedere: mai mult) în textele pe care le considerau demne de a fi traduse, imprimând astfel în traduceri propriile idealuri.”³⁹⁶ Astfel, ipoteza inițială de conservatorism al politicii traducerilor avangardiste poate fi reformulată mai mult în direcția selecției textelor: în timp ce textele selectate pentru traducere nu reprezintă, în general, extremele poeticii avangardiste, prin traducere, acestea vor părea mai curajoase, mai fragmentare.

În numărul 49/1924 al *Contimporanului*, apare un poem al lui Ion Vinea (*Gamă*), dedicat poetului Tamás Aladár. La rândul lui, Tamás publică traducerea acestui poem în numărul apărut la 1 iulie 1924 al revistei *Ma*. Ulterior, revista arădeană *Periszkop* preia traducerea poemului în primul său număr, în martie 1925. Procedul amintit, de „radicalizare” și fragmentarizare a discursului poetic se poate observa, de exemplu, în traducerea unor versuri ca „trec sunetele între lumânări/ soarele se zbate ca un bocet” – în varianta maghiară a lui Tamás: „Hangok a gyertyák között folynak/ A nap csurog”. (Într-o traducere din 1976 a lui Szilágyi Domokos, versurile sunt reproduse astfel: „gyertyák közt haladnak át a hangok, / vergődik, mint sírás, a nap”).³⁹⁷ În varianta română, imaginea „s-au închis cercei, viermii de mătăsă” este o imagine „justificată”, care poate fi vizualizată. În varianta maghiară („Csatok és selyembogarak becsukódnak”) a lui Tamás, imaginea „închiderii” viermilor nu mai poate fi vizualizată: versul devine mult mai ermetic. În general, poate fi

³⁹⁶ Kálmán C. György, *Ibidem*, p. 99.

³⁹⁷ Cf. Ion Vinea, *Moara umbrelor (Árnyékok malma)*, Editura Kriterion, București, 1976, p. 48.

observat caracterul mai fragmentar al variantelor maghiare din anii 20 în comparație cu cele apărute în volumul antologic în limba maghiară al lui Vinea, din 1976. (Aici, traducerea celeilalte poezii apărute în *Ma* și *Periszkop*, Lui Marcel Iancu, este realizată de către Szemplér Ferenc.)³⁹⁸

Periszkop preia, împreună cu traduceri din Vinea, și articolul lui Tamás Aladár din *Ma*, intitulat *Posibilitățile artei române noi. Tendințe literare și artistice în „Contimporanul”*. Aici, Tamás îi încadrează pe Minulescu, Maniu, Blaga și Arghezi în curentul simbolismului, îl amintește pe Tristan Tzara ca revitalizator al poeziei românești de dinaintea anului 1916, și îl numește pe Ion Vinea ca fiind cel mai important poet român al vremii: „Este demn de remarcat, și azi, cea mai de seamă în domeniul literaturii române, poezia lui Ion Vinea, care, deși în cadrul unei estetici intelectualiste, se concretizează în opere de precizia cristalelor.”³⁹⁹ În continuare, îi amintește pe Iosif Iser și Brâncuși, evidențiindu-l pe Marcel Iancu în domeniul artelor plastice, dintre colaboratorii revistei *Contimporanul* remarcându-i pe Ion Barbu, pe Scarlat Callimachi, respectiv pe M. H. Maxy și Mattis-Teutsch.

În *Periszkop* deci (revistă recenzată de altfel și în *Contimporanul*⁴⁰⁰), literatura română este reprezentată prin aceste texte preluate din *Ma*. Pe lângă acestea, mai apar Tristan Tzara (tradus din franceză) și reproducerea unei sculpturi de Brâncuși. Dacă ne întoarcem în timp ca să vedem cum este reprezentată cultura română în celelalte reviste parțial avangardiste din Cluj și Arad, vom observa că spectrul este mai larg – relațiile personale, disponibilitatea la dialog intelectual modelează, într-un fel, reprezentările culturii române.

În *Napkelet*, se observă un interes pentru modernistii, dar și spre clasicii literaturii române: sunt publicate traduceri din Demostene Botez, Mihai Eminescu, Octavian Goga, Emil Isac,

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 78.

³⁹⁹ Tamás Aladár, „Posibilitățile artei române noi. Tendințe literare și artistice în «Contimporanul»” („Az új román művészeti lehetőségek. A «Contimporanul» irodalmi és művészeti törekvései”), în Kovács János (red.), „*Periszkop*” antológia (*Antologia Periszkop*”), Editura Kriterion, București, 1979, p. 377.

⁴⁰⁰ Cf. Paul Cernat, *Ibidem*, pp. 248-249.

Vladimir Streinu, D. N. Teodorescu, Victor Eftimiu, Alexandru Vlahuță. Mai semnează articole și C. Rădulescu-Motru, Emil Isac, Lucian Blaga, Dominic Rațiu. În 1921 și 1922 sunt recenzate cu regularitate reviste ca *Viata Românească*, *Cele trei Crișuri*, *Gândirea* – articolele fiind semnate de Kádár Imre, Keresztury Sándor și Székely Béla.⁴⁰¹

În *Genius*, cel mai important material despre literatura română a vremii este un articol al lui Perpessicius, apărut în august 1924.⁴⁰² Criticul oferă o sinteză generoasă a literaturii române, într-un stil accesibil, de salon literar. (Tonul este totodată justificat și prin ideea de la care pornește textul: „Suntem într-o vacanță totală.”). Poeti ca Minulescu, Arghezi, Blaga sunt desigur amintiți ca fiind printre cei mai importanți autori ai vremii, dintre tinerii avangardiști fiind menționat Ilarie Voronca cu volumul său, *Restriști*. Dintre proza-tori, Liviu Rebreanu este analizat îndelung, Mihail Sadoveanu sau Felix Aderca primind la rândul lor niște fraze apreciative.

Alți autori români publicați de către redactorul-traducător al revistei *Genius*, Franyó Zoltán, au mai fost: Lucian Blaga (poemul *În marea trecere*), Nichifor Crainic, Alfred Moșoiu, Al. Philippide, Al. Busuioceanu, în vasta rubrică de revista presei fiind incluse *Adevărul Literar*, *Arhiva pentru știință și reformă socială*, *Convorbiri Literare*, *Cugetul Românesc*, *Cultura*, *Cuvântul Liber*, *Gândirea*, *Ideea Europeană*, *Lamura*, *Mișcarea Literară*, *Năzuința*, *Omul Liber*, *Revista Generală a Învățământului*, *Revista Românească*, *Revista Vremii*, *Roma*, *Transilvania*, *Viața Nouă*, *Viața Românească*.⁴⁰³

Revista *Korunk* din Cluj publică între 1926 și 1940 mai mulți autori români, aici reluăm doar lista poetilor publicați: Tudor Arghezi, George Bacovia, Lucian Blaga, Aron Cotruș, Liviu Deleanu, George Demetru-Pan, Ovid Densușianu, Victor Eftimiu, Benjamin Fundoianu, Octavian Goga, Radu Gyr, Emil Isac, Ion Minulescu, Paul Păun, Ion Pillat, Al. O. Teodoreanu, George Topârceanu,

⁴⁰¹ Cf. „Repertoriul revistei Napkelet”, în Mózes Huba (red.). *Napkelet*. Ed. Kriterion, Cluj, 2004. pp. 266-313.

⁴⁰² Perpessicius, „Scrisoare bucureșteană” („Bukaresti levél”), în Kovács János (red.), *Genius – Új Genius Antológia*, Ed. Kriterion, București, 1975, pp. 294-298.

⁴⁰³ Cf. „Bibliografia revistelor *Genius* și *Új Genius*” („A *Genius* és *Új Genius* repertórium”), în *Genius – Új Genius Antológia*, pp. 338-353.

Ion Vinea, Vasile Voiculescu, Ilarie Voronca.⁴⁰⁴ Dintre acestea, poemul lui Ilarie Voronca, *Mulțime, tu (Sokaság, te)*, publicat în traducerea lui József Attila) pare cel mai apropiat de discursul avangardist, iar textul lui Paul Păun (*Totul strigă după noi/ Minden kiált utánunk!*) prezentând, la rândul său, caracteristici avangardiste. Dar și poemul *Veac (Század)* de Lucian Blaga, publicat în 1940 în traducerea lui Szemlér Ferenc, este un exemplu tipic al expresionismului, fiind amintit de către Ov. S. Crohmălniceanu în contextul poeziei „Menschheitsdämmerung”.⁴⁰⁵

Aceste date arată că revistele maghiare din România încercau în perioada interbelică să ofere, de cele mai multe ori, o imagine de ansamblu despre cultura română, fără să valorizeze într-un mod excesiv vreun curent literar românesc. Autorii avangardiști apar și ci în aceste imagini, fără să aibă totuși o pondere prea mare. Articolele ulterioare publicate pe tema contactelor avangardiștilor maghiari și români⁴⁰⁶ arată că modul de comunicare cel mai eficient s-a adaptat, și în acest caz, nivelului internațional, personajele-cheie fiind astfel autorii cu o mobilitate mai accentuată (ca Marcel Iancu sau Tristan Tzara, iar dintre autorii maghiari Tamás Aladár), ori autorii conectați la rețelele internaționale ale avangardei, ca Ion Vinea sau Kassák Lajos.

Traducerile din avangardiști români nu sunt foarte numeroase în perioada interbelică și, după cum am remarcat mai înainte, nu sunt de obicei textele cele mai radicale din punct de vedere poetic. Ulterior, începând cu anii 70, au apărut totuși volume de autor

⁴⁰⁴ Cf. „Bibliografia poeziilor publicate în *Korunk*” („A *Korunk* költészeti anyagának repertórium”), în Méliusz József (red.), *Poezia revistei Korunk (A Korunk költészete)*, Ed. pentru Literatură, București, 1967, pp. 607-646.

⁴⁰⁵ Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, Ed. Eminescu, București, 1971, p. 73.

⁴⁰⁶ Printre altele: Paul Cernat, „Periferii” avangardiste europene, în op. cit.; Passuth Krisztina, *Legături avangardiste de la Praga la București, 1907–1930 (Avantgarde kapcsolatok Prágától Bukarestig 1907–1930)*, Ed. Balassi, Budapesta, 1998; Csapiár Ferenc: „Kassák și avangarda românească” („Kassák és a román avantgárd”), *Korunk*, nr. 4/1999, pp. 110-113; Farkas Jenő, „Tristan Tzara în Ungaria și interferențe maghiaro-române”, *Conviețuirea*, nr. 4/1998, pp. 26-37. În acest context, sunt extrem de importante și miniantologiile publicate în revista *Vatra* (10/2003 și 6/2007), intitulate *Avangarda maghiară, cu manifeste, texte teoretice, literatură, portrete și note biobibliografice*, în traducerea lui Kocsis Francisko.

importante din domeniul avangardei românești: versurile lui Ion Vinca, B. Fundoianu, Geo Bogza și textele lui Urmuz sau Lucian Blaga (și, desigur, Tristan Tzara) sunt accesibile publicului maghiar.⁴⁰⁷ Unele texte, dintre cele mai pronunțat experimentale din avangarda română (ca *Aviograma* lui Ilarie Voronca, de exemplu), au apărut în 1998, în volumul lui Passuth Krisztina despre relațiile avangardei internaționale.⁴⁰⁸

Structura și dinamica avangardei maghiare și românești diferă oarecum:⁴⁰⁹ în avangarda maghiară (incluzând și literatura maghiară din România), expresionismul are o pondere mult mai însemnată decât în literatura română – fiind marcat totodată și de un militantism politic mai accentuat în această perioadă expresionistă. Cele două avangarde se apropie cel mai mult în perioada 1922–1924, perioada constructivismului în artele plastice și în literaturile central-est-europene, și perioadă a intenselor căutări la nivel internațional ale avangardiștilor. În schimb, activitatea avangardiștilor maghiari se va stinge sau se va modifica treptat în anii 30, ani în care suprarealismul românesc este încă extrem de dinamic.

Idealul „sintezei moderne”, amintit de Ion Pop în *Avangarda în literatura română*, în legătură cu integralismul,⁴¹⁰ este poate concepția cea mai apropiată de ceea ce încerca să realizeze Szántó György la Arad în revista *Periszkop*, în aceeași perioadă. Într-un interviu luat de Mihail Cosma lui Luigi Pirandello, apare formulată concepția integralistă – de fapt, în linii mari, constructivistă:

⁴⁰⁷ V. *Cele mai faimoase poezii ale lui Lucian Blaga (Lucian Blaga legszebb versei)*, Ed. Albatros, București, 1970; B. Fundoianu, *A költő is árnyéka*, Ed. Kriterion, București, 1972; Ion Vineu, *Árnyékok malma*, Ed. Kriterion, București, 1976; Geo Bogza, *Orion*, Ed. Kriterion, București, 1981; *Urmuz, Opera poetica integrală și însemnările păstrate, precum și scrisorile (Urmuz összes költői művei és fennmaradt jegyzetei, valamint levelei)*, Ed. Európa, Budapesta, 1987; Tristan Tzara, *Aa úr az antifilozófus*, Ed. Orpheusz, Budapesta, 1992. ș. a.

⁴⁰⁸ Cf. Passuth Krisztina, *op.cit.*

⁴⁰⁹ Despre acest subiect, în contextul avangardei românești cf. și Balázs Imre József, „Cei care și-au ucis morții. Locul avangardei românești în tradiția literară” („Akik megölték halottaikat. A román avantgárd irodalom hatástörténeti helye”), în Egyed Emese (red.), *Orizonturi (Távlatok)*. Ed. Erdélyi Múzeum-Egyesület, Cluj, 2002. pp. 219–233.

⁴¹⁰ Ion Pop, *Avangarda în literatura română*. Ed. Atlas, București, 2000, p. 118.

„o sinteză științifică și obiectivă a tuturor eforturilor estetice până în prezent încercate (futurism, expresionism, cubism, suprarealism etc.), totul pe fundamente constructiviste și tinzând să răsfrângă viața intensă și grandioasă a secolului nostru răscolit de vitezele mecanicismului, de inteligența rece a inginerului și de triumful sănătos al sportsmanului”.⁴¹¹ Esența acestui program este, cred, identică celei din scrisoarea lui Szántó György, citată deja în capitolul despre *Periszkop*: „internaționalism și texte mai puține, multe imagini. Va conține de toate, nu numai tunele făcute de viermii literari în cașcaval, ci un diametru tras de la Picasso la meciuri de box și zgârie-nori”.⁴¹² Avangarda maghiară și română se întâlnesc deci în acest sintetism vesel și eclectic.

413

414

415

⁴¹¹ Citat de Ion Pop, *Ibidem*, p. 118.

⁴¹² „Scrisoarea lui Szántó György către Fábry Zoltán”, în *Genius-Noul Genius, 1924-1925. Antologie*, p. 421.

REZUMAT

În cele ce urmează nu doresc să reiau toate tezele importante ale studiului – la locul lor, între aprecierile analitice, interpretative, acestea au și relevanță și valabilitate contextuală. Totodată, consider că este important ca afirmațiile care se pot raporta în sens global la prezența literaturii avangardiste maghiare din România să fie întărite prin exploatarea oportunităților evidențiate de o perspectivă ulterioară.

Despre modalitatea de abordare a cărții, în general, se poate spune că tratează cu obiectivă distanțare autoreferințele avangardiste ale vremii: în manifeste, programe revuistice, principiile și etichetările enunțate în declarațiile scriitorilor – încearcă mai curând o reconstrucție dinspre opere, uneori chiar și în contra autocaracterizărilor. Aceasta nu înseamnă că declarațiile autoreferențiale nu trebuie cercetate, dar nu oferă nici pe departe o bază de pornire mulțumitoare pentru interpretarea operelor: teza că din clipa scrierii opera se rupe de personalitatea autorului, iar autorul însuși devine doar unul dintre interpreți, este valabilă și în cazul unor autori avangardiști într-adevăr activi în configurarea propriei definiri.

De aici rezultă că nici cartea nu poate accepta fără rezerve „noutatea” totală, radicală a avangardei. Pe lângă gesturile repudierii, atribuie un rol major modului în care avangarda revitalizează, resemantizează, asimilează anumite tradiții (de pildă, aspectele arhaice, mitice ori dreptul la existența în artă a grotescului, a urâtului). Din acest punct de vedere, cartea lui Mihail Bahtin despre Rabelais sau lucrările despre culturile primitive pot servi ca puncte de pornire în recitirea integrală a literaturii de avangardă. În studiul citat, Kirsten Strom caracterizează perioada ca pe una în care alte și alte grupări

au rescris continuu istoria,⁴¹⁶ afirmație valabilă atât în ceea ce privește tradiția literară, cât și avangarda.

Cecetările lui Kulcsár Szabó Ernő legate de modernitatea literară maghiară, respectiv abordările conferințelor *Re-citire*, care pornesc din relația operei cu limba, respectiv cu subiectul, evidențiază în esență tot stratul tradițional al avangardei, căci acest punct de vedere poate funcționa identic în cazul modernismului estetic, al avangardei clasice, al neomodernismului, al postmodernismului: în diferite combinații, se pot evidenția interferențe între unele curente și epoci. Acest punct de vedere l-am avut continuu în vedere la interpretarea amănunțită a unor opere – analizând, totodată, și rezistența amintitei construcții cvadruple de istorie literară pe un asemenea corpus de texte, în cadrul literaturii transilvănene, pe marginea căreia nu s-a mai întreprins o cercetare identică.

În legătură cu mediul literar transilvănean, consider importantă evidențierea a două aspecte: înainte de toate, suprapunerea temporală a diferitelor poetici și limbaje ale textelor. Aceasta se poate evidenția cel mai adecvat, probabil, la Bartalis János, dar se poate urmări și în operele lui Reiter Róbert (vezi ciclul *Cântece de seară*), Becski Irén sau Szentimrei Jenő. De asemenea și în proză, la Szántó György, care utilizează soluții avangardiste, dar le „așază în cadru”. În al doilea rând, particularitățile de receptare a literaturii maghiare din România mi se par relevante: caracteristicile instituționale ale literaturii transilvănene explică în multe privințe desfășurarea și primirea proiectului avangardist. Fenomenele avangardiste au avut în Transilvania analiști și interpreți informați, inventivi (sub acest aspect e de amintit, în primul rând, Dienes László), însă ei nu puteau îndeplini roluri centrale în viața literară, printre altele și din pricina condiției de „emigranți”. (Sub acest aspect, și rolul perceput ulterior a fi de prim-plan al lui Gaál Gábor se poate considera iluzoriu). Realizările literare de nivel înalt arădene sau timișorene s-au situat geografic în afara orizontului de atunci al literaturii transilvănene.

Teza lui Peter Bürger, conform căreia avangarda n-a atacat numai poetica „burgheză”, ci și sistemul instituțional

⁴¹⁶ Kirsten Strom, „*Avant-Garde of What?*” *Surrealism Reconceived as Political Culture*, p. 42.

(intermediant) al artei, este relevantă pentru Transilvania tocmai pentru că aici, acestui fapt i se datorează „invizibilitatea” avangardei: ea s-a infiltrat în sistemul instituțional (este cazul, de exemplu, al publicațiilor *Napkelet*, *Keleti Újság* sau chiar *Genius*). Sub aspect poetic, aproape nici nu există diferențe între texte din Budapesta, Voivodina, Cluj, doar că aici avangarda s-a îndreptat în mai mică măsură spre separare instituțională explicită. De aceea a și lăsat ulterior mai puține urme.

Poetic, influența expresionismului este cea mai importantă în corpusul literaturii transilvănene de avangardă (aceasta semnalează, în același timp, că în literatura regională transilvăneană influența culturală reciprocă poate fi relevantă mai mult în relație cu literatura germană, în literatura română expresionismul abia a lăsat urme),⁴¹⁷ iar pe autorii care pot fi luați în calcul, umblați în străinătate (Reiter Róbert, Kahána Mózes – vezi în special volumul *Dincolo de politică* – eventual Heves Ferenc, Erg Ágoston), nu-i ocolește dadaismul, respectiv stilul poemelor numerotate ale lui Kassák.

În Transilvania, avangarda aproape s-a absorbit în transilvanismul helikonist (Szántó György, Bartalis János, Szentimrei Jenő), pe de altă parte, pierzându-și elementele desemiotizante, în poezia de la *Korunk* (Becski Andor, „continuatorul” Méliusz József etc.). În privința soluțiilor constructive, autori precum Szántó György sau Tamási Áron au recurs și ulterior la asemenea demersuri, însă acestea sunt mai puțin caracteristic discursului lor.

Volumul, sper, poate sluji cu câteva puncte de pornire pentru recitirea literaturii maghiare a anilor '20: scopul său esențial nu este numai să atragă atenția asupra unor opere valoroase ale vremii, ținând cont de unicitatea lor, ci și să le încadreze într-o structură

⁴¹⁷ Comprehensiva carte a lui Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, nu deschide un capitol separat pentru expresionism, iar Ov. S. Crohmălniceanu își deschide cartea care tratează relațiile dintre literatura română și expresionism tot de la ideea că expresionismul n-a însemnat în literatura română un curent literar-artistic, n-a avut publicații proprii (ca de pildă constructivismul, dadaismul, suprarealismul) și nici grupări literare nu și-au asumat programul lui – se poate urmări mai curând influența exercitată individual, prin contaminare, asupra unor autori. Cf. Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, Editura Eminescu, București, 1971, p. 45.

în care devine vizibilă relația textelor cercetate cu modernismul literaturii maghiare, respectiv acea interferență care s-a materializat între discursurile literare secesioniste, expresioniste, dadaiste și tardomoderniste contemporane.

ABSTRACT

Theoretical Considerations

From the perspective of postmodernity it is possible to notice how theological constructs, in strong connection with the „principle of the new” appear within avant-garde literature of the interwar period, but also in the later works of literary historians and theorists, this being due in fact to the broader concept of modernity.

The interpretations of the avant-garde acquired during the last decades of the 20th century a considerable distance from what we could call the self-perception of the avant-garde. In Hungarian literature it is obvious from a backward glance how early avant-garde and the aestheticist modernism of the review *Nyugat* share much more characteristics than it seemed during the harsh disputes between Kassák Lajos and Babits Mihály. The same thing can be seen also with the conflicts that are within the borders of the avant-garde, these being rather different stages of the canonic battles for legitimacy of the different literary trends. A rupture with the avant-garde self-perception means therefore also a critical approach as far as the historical-poetical definition of the different tendencies is concerned. The globally innovative nature of the avant-garde, for example, does not seem something given in this approach: the views concerning language, the structure of personality, the public of literature or different anthropological dimensions of art are much more stable in fact within the large framework of modernity (which also includes the avant-garde) than they seemed in the 1920s.

A restrictive usage of the term „avant-garde” is also needed, first of all by a historical delimitation. The analysts of the

phenomenon agreed during the last decades that the avant-garde movements had a large influence on Hungarian literature between roughly 1915 and 1930. Although some important avant-garde texts were written later, too, the institutional, militant period ends with 1930. This periodization (which delimits therefore the historical avant-garde from the mimetic, „proletcultist” literature of the ‘30s, but also from the „neoavantgarde” after the Second World War) is functional also with Transylvanian Hungarian literature: in 1926 reviews from Arad like *Genius* and *Periszkop* cease their appearance, and *Korunk* from Cluj, initially quite tolerant as far as the avant-garde is concerned, becomes rather hostile towards these trends under the direction of Gaál Gábor.

The paper restricts the meaning of the term also in connection with the sense of „littérature engagée” (a sense that was largely abused of in Marxist theory of the 60s and 70s), discussing only texts that show besides eventual „socially engaged” characteristics also additional techniques of montage, simultaneism, desemiotizing effects and so on.

Besides these historical-poetical considerations, the paper operates also with a kind of „geographical” delimitation concentrating upon the regional presence of the avant-garde, within Hungarian literature from Transylvania/România. These geographical aspects are not conceived, however, in a very restrictive sense, lots of works discussed here being written outside Transylvania. Instead, the totality of the avant-garde works is considered with every author. Avant-garde artists are famous for their peregrinations, for their cosmopolitan views, and these aspects can be verified also in the case of Transylvanian writers, many of them writing a considerable part of their works in cities like Vienna, Budapest or Berlin.

However the paper adopts a vision that is much closer to the reception of these works than to their creation, this way considering the readings and the possible readings that would render them within the context of the tradition of Transylvanian Hungarian literature. In such an approach, not the concrete, geographically identified places are taken into account, but rather an institutional network specific for the zone. However, these institutions are not the only definitive feature for this regional literature.

Methodological Problems

From a methodological point of view, the paper operates with a delimitation from the avant-garde self-interpretations in the sense that it treats with precaution the opinions and concepts explicit in the manifestoes and other auctorial programmatic texts – constructing and reconstructing from the texts themselves, sometimes against their interpretations from the epoch.

This does not mean that self-interpretative texts are not worth for any attention at all, only that they do not serve as exhaustive interpretations: the point that the work of art separates itself from its creator after it is conceived, the author being just one of its interpreters from then on, is true also in the case of avant-garde artists, so prolific in generating self-interpretative texts.

From here it also results that the globally innovative nature of the avant-garde is doubted in the book. Besides expliciting the gestures and rituals of rupture, it is observed also how some elements of tradition are reinterpreted and stressed upon, being integrated into the avant-garde project (for example the archaic and mythical registers, but also the grotesque and „ugly” forms).

The textual analyses focus in most parts on the relationship between text and language, text and the subject, showing again how the avant-garde is (or is not) integrated into the literary tradition, having the same elements that are also present in different combinations in aesthetist modernism, late modernism or even postmodernism.

Specific Aspects of the Avant-garde in Transylvania

Hungarian literature from Transylvania has two main characteristics from the perspective of this paper. First of all we can observe a simultaneity of different poetics and literary discourses in the interwar period – sometimes even within the same „eclectic” texts. This phenomenon can be seen best in works of authors like Bartalis János, Reiter Róbert, Becski Irén or Szentimrei Jenő.

In prose, Szántó György uses multiple ways of writing, but mostly with effects of self-reflexive structures.

Second, the possibilities of reception are themselves specific in the case of the avant-garde, the interpretations from the interwar period, although inventive and deep, as in the case of Dienes László for example, remaining outside the center of the literary canon in the epoch – and here multiple explanations could be evoked, from the status of „immigrants” of the critics to the geographical distances (in other cases) between Arad, Temeswar and the center in Cluj.

The statement of Peter Bürger in the *Theorie der Avantgarde*, which points out that the avant-garde attacked not only the „bourgeois” poetics, but also the institutional system of „bourgeois art” is relevant in the case of Transylvania because here the avant-garde was integrated in a quite disciplined way into the pre-existent structures (like in the case of reviews like *Napkelet* or *Genius* for example), from here resulting also a sort of „overshadowed” nature of the phenomenon.

From a poetical point of view, the influence of expressionism is the strongest in this literature (this showing also a different orientation than that of Romanian literature for example, where expressionism left less traces), and in the case of more „mobile” poets like Reiter Róbert, Kahána Mózes, Heves Ferenc, Erg Ágoston we can point out also elements of dadaist and constructivist-surrealist discourse.

The way of avant-garde in Transylvania led in some cases towards the heliconist-transylvanist literature (Szántó György, Bartalis János, Szentimrei Jenő), or else, losing its desemiotizing elements, towards the proletcultist-realist literature of the review *Korunk* of the time (Becski Andor). During the ‘30s authors like Szántó György or Tamási Áron however also used non-linear structures of prose, inspired by their avant-garde period, without using avant-garde discourse.

The Structure of the Book

The introductory chapters try to problematize and clarify at the same time the term of the avant-garde, considering the ambivalent relationship between avant-garde and modernism.

Inspired from the ideas of Babits Mihály and Matei Călinescu, the paper interprets the avant-garde as a „parody of modernism”. Besides the nature of exaggeration in the avant-garde, this idea can be argued by taking into account a frequent characteristic of parody: the technique by which it shows the problematic aspects of parodized texts, drawing the readers’ attention towards compromising contexts or gestures of the original. This way, the avant-garde shows that what seemed in modernism a global art, is in fact a very restricted art of the few, being incorporated into the rigid institutional system of the time.

The next chapter analyzes the possibility of linking the culture of laughing to the avant-garde, using Bakhtin’s views in this sense. The mechanisms of laughing explain lots of aspects in the reception of the avant-garde, in strong connection in fact with the grotesque concept of corporality in the ’20s, this element being analyzed thoroughly.

Chapter III deals with the possibilities of reception as far as avant-garde literature from Transylvania is concerned, referring to critics of the period (Dienes László and Gaál Gábor), but also to the afterwar period when critics sometimes used an exaggeratedly broad sense of the term.

In Chapter IV one can find an inventory of the institutions and reviews that promoted the avant-garde: the 1917 experiment of Reiter Róbert in Temesvár, with the review called *Holnap*. Then, *Napkelet* (1920–1922, ed. Szentimrei Jenő and others) from Cluj, *Genius*, *Új Genius* (ed. Franyó Zoltán) and *Periszkop* (ed. Szántó György) from Arad (1924–1926). A project of the young poets Erg Ágoston and Heves Ferenc, *Levelek*, is also considered, this review being multiplied in Sighet and being sent to direct addresses only (1926). *Korunk* (1926–1940) is also discussed with its ambivalent relationship towards the avant-garde.

In chapters V–VII the poetical works of Reiter Róbert, Bartalis János and Szentimrei Jenő are analyzed in the context of literary history. The poems of Reiter – who was one of the closest collaborators of Kassák Lajos, and who became a German poet after the Second World War, under the name of Franz Liebhard – were never published in a personal volume in Hungarian

language. This way, besides interpreting his texts in the context of expressionism, secessionism, dadaism, surrealism, a thorough philological approach is also needed.

In Bartalis János's case the accent goes on his early work from the 1910s, which shows traces of secessionism, expressionism and activism. From Szentimrei Jenő's free verse in the '20s we can see an organic, expressionistic view upon life. Without using very „radical” imagery, the polyphonic structure, the problematizing vision concerning the self and the poetic language show that this poetry is an authentic example of avant-garde art.

Chapter VIII discusses the works of poets apparently of less importance, like Becski Andor, Becski Irén, Kahána Mózes, Heves Ferenc, Sükösd Ferenc, Dobolyi Lajos, Gyárfás Endre, Erg Ágoston, or some whose work cannot be fully integrated into the framework of avant-garde art like Olosz Lajos, Ormos Iván, Dsida Jenő and Méliusz József.

In the next chapters, avant-garde tendencies are discussed within the field of prose: here we can speak only about a „soft” avant-garde, without excessively fragmentary structures or language. Elements of vision, discourse, typography show however that there are some texts that go beyond modernism in Transylvania.

After an introduction concerning modernist and avant-garde elements of prose, the works of Nagy Dániel and the early Tamási Áron are discussed within the context of the mythologic novel.

Chapter XI discusses the novels of Szántó György that show an intense tendency towards the intermedial concept of the Gesamtkunstwerk, being at the same time artist novels that use frequently the *mise-en-abyme* technique of self-reflection.

The last chapter deals with works in which typography becomes important to show the fragmentary nature of the characters' experiences: the prose of Kiss Ida and Szilágyi András, that at the same time provoke the aesthetic canon on multiple levels.

The book offers some starting points for a re-reading of Hungarian literature of the 1920s: its main objective is, besides drawing attention towards some valuable individual works of

art, also the evidentiality of a structure into which these can be integrated, showing their relation to the whole Hungarian literary modernism, and also the dialogical character of the relations between secessionism, expressionism, dadaism and late modernism.

MULȚUMIRI

Volumul este varianta revăzută în câteva puncte a lucrării de doctorat susținute în 2004. Tocmai de aceea, datorez mulțumiri celor ce m-au ajutat, direct sau indirect, în această lucrare. Înainte de toate, lui Antal Árpád, conducătorului de lucrare, care a avut un rol decisiv în faptul că, după mici ocolișuri, m-am angajat la tratarea temei avangardei. Mulțumiri speciale se cuvin referenților de specialitate: Deréky Pál (ale cărui observații le-am folosit deja pe parcursul analizelor), Pomogáts Béla și Horváth Andor. M-am străduit să analizez observațiilor lor, să le includ propunerile în varianta prezentă. Îi mulțumesc lui Seregi Tamás pentru observații și pentru faptul că mi-a pus dezinteresat la dispoziție traducerea maghiară realizată de el a lucrării fundamentale a lui Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, încă înaintea tipăririi. Mulțumiri Catedrei de Literatură Maghiară a Universității Babeș-Bolyai – colegilor pentru sprijin, deferență, dar și studenților, pe care i-am bombardat cu textele avangardiste ale anilor '20, pentru reacții. Unele etape ale cercetării au fost susținute și material de granturile Fundației Arany János, de Domus Hungarica Scientiarum et Artium, respectiv de Sapientia – Institutul Programe de Cercetare. Dar fără îndemnul și stoicismul familiei, această carte n-ar fi fost posibil să dobândească această formă. Am încredere că interesul constatat din partea unora în timpul scrierii lucrării se va extinde și asupra operei autorilor discutați, și le va câștiga noi cititori.

În cazul ediției românești, la care am ținut să adaug și o *Addenda* despre contactele avangardiștilor maghiari și români, îi mulțumesc din suflet lui Ciprian Vălcan, care a inițiat apariția

în limba română a cărții, Editurii Bastion pentru interesul manifestat, și nu în ultimul rând excelentului traducător dedicat avangardismului maghiar, Kocsis Francisko. Sper că volumul va lărgi cadrul discuțiilor despre prezența fenomenului avangardist în România.

23 februarie 2006 – 10 august 2008

BIBLIOGRAFIE

Adorno, Theodor W

Teoria estetică, Editura Paralela 45, Pitești, 2005.

Almási Miklós

Antiestetica (Anti-esztétika), Budapest, T-Twins–Lukács Archívum, 1992.

Babits Mihály

„Futurism” („Futurizmus”), *Nyugat*, 1910, vol. I. p. 487-488.

Ibidem (red.) Anthologia nouă. 100 dintre cele mai frumoase poezii ale poezilor tineri, Budapesta, Nyugat, 1932. [Új Anthologia. Fiatal költők 100 legszebb verse. Budapest, Nyugat, 1932.]

Bahtin, Mihail

Arta lui François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere (François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája) Editura Osiris, Budapesta, 2002.

Balázs Ferenc

„Literatură maghiară transilvăneană”, în *Cei unsprezece*, Editura Minerva, Cluj, 1923, pp. 7-16 („Erdélyi magyar irodalom”, în *Tizenegyek*).

Balázs Imre József

„Cei care și-au ucis morții. Locul avangardei românești în tradiția literară” („Akik megölték halottaikat. A román avantgárd irodalom hatástörténeti helye”), în Egyed Emese (red.). *Orizonturi (Távlatok)*. Ed. Erdélyi Múzeum-Egyesület, Cluj, 2002. pp. 219–233.

„Deschiderea operei lui Molter” („A kibomló Molter-életmű”), *Korunk*, nr. 4/ 2002, pp. 131–134.

„„Bună creastă-i răsul». Despre umorul avangardist” („Jó taréj a nevetés”. Az avantgárd humoráról), *Bárka*, nr. 5/2005, p. 77–86.

Balotă, Nicolae

Abszurd irodalom (Lupta cu absurdul), Editura Gondolat, Budapesta, 1979.

Bartalis János

„Izgonitul veșnicei revărsări”, în Huszár Sándor, *La masa scriitorului. Dialoguri cu scriitori contemporani* („A végtelen áradás üzőttje”, în Huszár Sándor, *Az író asztalánál. Beszélgetések kortárs írókkal*), Editura pentru Literatură, București, 1969, pp. 35-42.

Cel ce am fost (Az, aki én voltam), Editura Kriterion, București, 1972.

„În întâmpinarea noii arte” („Az új művészet elé”), în Mózes Huba (red.), *Răsărit (Napkelet)*. *Antologie*. Editura Kriterion, Cluj, 2004, pp. 210-215.

Becsky Andor

Antal János, în *Despre contemporani (Kortársakról)*, Editura Magvető, Budapesta, 1974, pp. 216-224.

„Fondatorul revistei *Korunk*” („A *Korunk* alapítója”), text dactilo, datat 15 IX 1963, Muzeul Literaturii Petőfi, V. 4659/18/1.

Béládi Miklós-Pomogáts Béla (red.)

Semnal spre lume. Documente alese ale literaturii maghiare de avangardă (Jelzés a világba. A magyar irodalmi avantgarde válogatott dokumentumai), Editura Magvető, Budapesta, 1988.

Benedek Marcell

Cartea culturii literare (Az irodalmi műveltség könyve), Budapesta, 1947.

Bergson, Henri

Răsul (A nevetés), Editura Gondolat, Budapesta, 1994.

Bertha Zoltán

„Expresionismul popular al lui Tamási Áron” („Tamási Áron népi expresszionizmusa”), în *Oglinda destinului (Sorstükör)*, Editura Felsőmagyarország, Miskolc, 2001, pp. 60-65.

„Arhitextualitatea tradiției folclorice mitice” („A mitikus folklórhagyomány architextualitása”), în *Glasul destinului (Sorsbeszéd)*, Editura Kráter, Pomáz, 2003, pp. 124-133.

Bojtár Endre

Literatura est-europeană de avangardă (A kelet-európai avantgárd irodalom), Editura Academiei, Budapesta, 1977.

Bókay Antal

Teoria literaturii în epoca modernă și postmodernă (Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban), Editura Osiris, Budapest, 1997.

Borcsa János

Méliusz József, Editura Kriterion, București-Cluj, 2001.

Bori Imre

De la secesion la dada (A szecessziótól a dadáig), Editura Forum, Novi Sad, 1969.

Timpul suprarealismului (A szürrealizmus ideje), Editura Forum, Novi Sad, 1970.

Apostolii avangardei; Füst Milán și Kassák Lajos (Az avantgarde apostolai: Füst Milán és Kassák Lajos), Editura Forum, Novi Sad, 1971.

„Hotar de epocă? Sau: poeți pe drumul Damascului”, în Kabdebó Lóránt, Kulcsár Szabó Ernő (red.), *„Răspund prin tăcere”. Lirica maghiară la trecerea dintre anii '20-'30 („Korszakhatár-e? Avagy: költők a damaszkuszi úton”) „De nem felelnek, úgy felelnek”. A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján*), Editura Universitară Janus Pannonius, Pécs, 1992, pp. 83-94.

Bradbury, Malcolm, McFarlane, James (eds.)

Modernism, London–New York, Penguin Books, 1991.

Bürger, Peter

Theorie der Avantgarde, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974. (*Az avantgarde elmélete*, trad. Seregi Tamás, în curs de apariție).

Călinescu, Matei

Five Faces of Modernism, Durham, Duke University Press, 1987.

Cinci fețe ale modernității, Ed. a II-a, revăzută și adăugită. Iași, Ed. Polirom, 2005.

Camus, Albert

Mitul lui Sisif (Szisziüphosz mítosza), Editura Magvető, Budapest, 1990.

Cernat, Paul

„«Periferii» avangardiste europene”, în *Avangarda românească și complexul periferiei*. Editura Cartea Românească, București, 2007. pp. 245-268.

Chick, Jean M.

Form as Expression. A Study of the Lyric Poetry Written between 1910 and 1915 by Lasker-Schüler, Stramm, Stadler, Benn and Heym, New York, Peter Lang, 1988.

Chinczu, Ion

Aspecte din literatura maghiară ardeleană. 1919–1929, Editura Revistei „Societatea de Măine”, Cluj, 1930.

Corbea, Andrei

„Expresionism la Cernăuți”, în *Paul Celan și „meridianul” său*, Polirom, Iași, 1998, pp. 112-134.

Crohmălniceanu, Ov. S.

Literatura română și expresionismul, Editura Eminescu, București, 1971.

Culler, Jonathan

„Aposztrophé. Helikon Irodalomtudományi”, *Szemle*, nr. 3/2000, pp. 370-389.

Cs. Gyimesi Éva (red.)

Pe răzorul trecutului și al viitorului. Poeți maghiari din România, 1919-1979 (Múlt, jövő mezsgyéjén. Romániai magyar költők. 1919–1979), Editura Dacia, Cluj, 1980.

Csaplár Ferenc

„Kassák și Korunk”, în Kabdebó Lóránt (red.), *„Korunk” la 50 de ani* („Kassák és a Korunk”, în Kabdebó Lóránt (szerk.): *50 éves a „Korunk”*), Academia Maghiară de Știință-Muzeul Literaturii Petőfi-Biroul Propagandei pentru Cultura Populară, Budapesta, 1977, pp. 272–278.
„Kassák și avangarda românească” („Kassák és a román avantgárd”), *Korunk*, nr. 4/1999, pp. 110-113.

Csehi Gyula

„Szilágyi András”, în Szilágyi András, *Noul păstor – Soldații timpului* (*Szilágyi András: Új pásztor – Az idő katonái*), Editura pentru Literatură, București, 1966, pp. 5-24.

„Despre «Circ» și autorul lui” („A «Cirkuszról» és szerzőjéről”), în Nagy Dániel: *Circ* (Nagy Dániel: *Cirkusz*), Editura pentru Literatură, București, 1967, pp. 5-34.

Cseke Péter

„Particularitățile curentului popular transilvănean”, în Cseke Péter (red.), *Cei unsprezece. Pre- și post-existența unei antologii (A népi irányzat erdélyi sajátosságai. A Tizenegyek. Egy antológia elő- és utóélete)*, Editura Kriterion, Cluj, 2003, pp. 227-241.

Dánél Mónika

„Formele intermediarității. Despre poetica textelor neoavangardei maghiare” („A közöttség alakzatai. Magyar neoavantgárd szövegek poétikájáról”), revista *Magyar Műhely*, nr. 2/2002, pp. 27-54.

Dávid Gyula, Marosi Péter, Szász János

Istoria literaturii maghiare din România. Manual pentru clasa a XII-a (A romániai magyar irodalom története. Tankönyv a XII. osztály számára), Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1979.

De Man, Paul

Autobiografia ca mutilare (Az önéletrajz mint arcrongálás), revista Pompeji, nr. 2-3/1997, pp. 93-107.

Deréký Pál

„Poeziile lui Reiter Róbert în germană” („Reiter Róbert költeményei németül”), în revista *Holmi*, nr. 4/1990, pp. 461-462.

Poezii turnului de beton armat (A vasbetontorony költői), Editura Argumentum, Budapesta, 1992.

Cartea de citire a literaturii maghiare de avangardă (1915-1930) [A magyar avantgárd irodalom (1915–1930) olvasókönyve], Editura Argumentum, Budapesta, 1998.

„Prefață. Literatura maghiară de avangardă”, 1915-1930. în Deréký Pál (red.), *Cartea de citire a literaturii maghiare de avangardă (1915–1930)* [„Előszó. A magyar avantgárd irodalom (1915–1930)” *A magyar avantgárd irodalom (1915–1930) olvasókönyve*], Editura Argumentum, Budapesta, 1998, pp. 21-46.

„Polemica dintre estetism și avangardă în literatura maghiară (1916–1917)”. în: ibidem, „*Latabagomar o tolatta latabagomar și finfi*”. *Literatura maghiară de avangardă de la începutul secolului al XX-lea* [„Az esztétizmus és az avantgárd vitája a magyar irodalomban (1916–1917)”. „*Latabagomár ó talatta latabagomár és finfi*”. *A XX. század eleji magyar avantgárd irodalom*], Editura Universitară Kossuth, Debrecen, 1998, pp. 34-63.

„Inventar – Imaginea de istorie literară a avangardei maghiare de la începutul secolului în anii '60-70 ai secolului al XX-lea”. În „*Latabagomar o talatta latabagomar și finfi*” (Leltár – A századeleji magyar avantgárd irodalomtörténeti képe a 20. század hatvanas és hetvenes éveiben. „Latabagomár ó talatta latabagomár és finfi”), Editura Universitara Kossuth, Debrecen, 1998, pp.180-221.

Literatura maghiară de avangardă istorică (1915-1930) și noile rezultate ale cercetării așa-numitei literaturi neoavangardiste (1965-1970) [A történeti magyar avantgárd irodalom (1915–1930) és az ún. magyar neoavantgárd irodalom (1965–1970) kutatásának újabb fejleményei], Lk.k.t., nr. 6/2001, pp. 9-13.

Caracterul particularul avangardei maghiare în anii 1920 (A magyar avantgárd sajátos jellege az 1920-as években), Conferință cu videoproiecție la catedra de Hungarologie a Universității Jyväskylä, ianuarie 2002. Manuscris.

Déry Tibor

„Dadaism” („Dadaizmus”), revista *Napkelet*, nr. 7/1921. V. și în: Mózes Huba (red.): „*Napkelet*”. Antologie, Editura Kriterion, Cluj, 2004, p. 222-229.

Dienes László

Artă și concepție (Művészet és világnézet), Institutul pentru Artă, tipografie și publicații, Cluj, 1925.

„*Presimțirea unui cutremur...* ” („*Sejtelve egy földindulásnak...*”), Editura Kriterion, București, 1976.

Dobossy László

„Drumul lui *Jean-Christophe*” (*Jean-Christophe útja*”), în Rolland, Romain, *Jean-Christophe*, Editura Magyar Helikon, Budapesta, 1962, pp. 1307-1323.

Edschmid, Kasimir

„Despre poeticitatea expresionismului” („Az expresszionizmus költőiségéről”), în Koczogh Ákos (red.): *Expresionismul (Az expresszionizmus)*, Editura Gondolat, Budapesta, 1967, pp. 195-197.

Engel, Walter

„Poetul și timpul său”, revista *Orizont*, nr. 10/1999, p. 10

Erg Ágoston

„Literatura maghiară din Transilvania” („Az erdélyi magyar irodalom”), în red. Lackó Mihály, *100%. Publicația legală a PMU 1927-1930 (100%. A KMP legális folyóirata. 1927–1930)*, Editura Magvető, Budapesta, 1981, pp. 139-140.

Fábry Zoltán

„Literatura umană” („Emberi irodalom”), în: Kovács János (red.): *Genius–Új Genius. 1924–1925. Antologia*, Editura Kriterion, București, 1975, pp. 198-222.

Farkas Jenő

„Tristan Tzara în Ungaria și interferențe maghiaro-române”, în *Conviețuirea*, nr. 4/1998, pp. 26-37.

Féja Géza

Epoca marilor angajamente (Nagy vállalkozások kora), Viața maghiară (Magyar Élet), Budapesta, 1943.

Figal, Günter

„Criza iluminismului – filosofia libertății și nihilismul ca premise de logică istorică ale modernității” („A felvilágosodás válsága – szabadságfilozófia és nihilizmus mint a modernség történelemlogikai előfeltételei”), *Lk.k.t.*, nr. 6/2001, pp. 2-7.

Forgács Éva

„Jos cu muzica mieunată a sufletelor sensibile. Dadaismul la periferiile artei maghiare, 1915-1930”, („Le a széplelkek macskazenéjével. A Dada a magyar művészet perifériáin 1915-1930”). In Forgács Éva, *Clipa furată*, Editura Jelenkor, Pécs, 1994, pp. 162-182.

Franyó Zoltán

„Scrisori către Moher Károly” („Levelek Moher Károlyhoz”), în Marosi Ildikó (red.): *Corespondența lui Moher Károly (Molter Károly levelezése)* I. Editura Argumentum–Polis, Budapesta–Cluj, 1995, p. 247.

„Falimentul ismelor” („Izmusok csődje”), în Kovács János (red.), *Genius–Új Genius, 1924–1925. Antologie*, Editura Kriterion, București, 1975, pp. 241-244.

Freud, Sigmund

„Gluma și relația ei cu inconștientul” („A vicc és viszonya a tudattalanhoz”), în Freud, Sigmund, *Eseuri (Esszék)*, Editura Gondolat, Budapesta, 1982, pp. 23-251.

Frye, Northrop

Anatomia criticii (A kritika anatómiája), Editura Helikon, Budapesta, 1998.

Gaál Gábor

„Profilurile contemporane ale literaturii maghiare din Transilvania” („A mai erdélyi magyar irodalom arcvonalai”), în Gaál Gábor, *Despre asta e vorba (Erről van szó)*, Editura Dacia, Cluj, 1974, pp. 226-237.

Gálfalvi Zsolt

„Poezia lui Szentimrei Jenő” („Szentimrei Jenő költészete”), în Szentimrei Jenő, *Poezii*, Editura pentru Literatură, București, 1963, pp. 5-20.

Görömbei András (red.)

Poeți maghiari din Transilvania, 1918-1944 (Erdélyi magyar költők. 1918–1944) Editura Unikornis, Budapesta, 1999.

Habermas, Jürgen

„Un proiect neterminat – epoca modernă” („Egy befejezetlen projektum – a modern kor”), în Habermas, Lyotard, Rorty, *Starea postmodernă (A posztmodern állapot)* Editura Századvég, Budapesta, 1993, pp. 151-178.

H. Benczúr Margit, Kovács Endre

„Romanul artistic și nuvela artistică” („Művészregény és művésznovella”), în Király István (red.): *Lexicon de Literatură Universală (Világirodalmi Lexikon)*, VIII, Editura Academiei, Budapesta, 1982, pp. 769-770.

Harkai Vass Éva

Romanul artistic în literatura maghiară din secolul al XX-lea (A művészregény a 20. századi magyar irodalomban), Editura Forum, Novi Sad, 2001.

Jancsó Béla

„Expresionism” („Expresszionizmus”), în *Cei unsprezece (Tizenegyek)*, Editura Minerva, Cluj, 1923, pp. 68-69.

„Poezia lui Szentimrei Jenő” („Szentimrei Jenő költészete”), în Jancsó Béla, *Literatură și existență socială (Irodalom és közélet)*, Editura Kriterion, București, 1973, pp. 56-59.

Jancsó Elemér

Cincispezece ani de lirică maghiară în Transilvania (Az erdélyi magyar líra tizenöt éve), Editura Grafica, Cluj, 1934. [Cf. și Jancsó Elemér, *Contemporanii mei (Kortársaim)*, Editura Kriterion, București, 1976, pp. 27-112].

K.T.

„Adio de la poetul bilingv” („Búcsú a kétnyelvű költőtől”), revista *Ezredvég*, nr. 1/1990, pp. 150-151.

Kabdebó Lóránt, Kulcsár Szabó Ernő, Kulcsár, Szabó Zoltán, Menyhért Anna (red.)

Studii despre Kassák Lajos (Tanulmányok Kassák Lajosról), Editura Anonymus, Budapesta, 2000.

Kahána Mózes

Cartea cărților nescrise (Íratlan könyvek könyve), Editura Szépirodalmi, Budapesta, 1969.

Cartea vieții fericite (A boldog élet könyve), Editura Szépirodalmi, Budapesta, 1972.

Kálmán C. György (red.)

Lirica avangardistă timpurie (A korai avantgárd líra), Editura Unikomis, Budapesta, 2000.

„Deturnări avangardiste” („Avantgardista elfordítások”), în *Pionierate și portrete. Literatura maghiară a avangardei și canonul (Élharcok és arcélek. A korai magyar avantgárd költészet és a kánon)*. Editura Balassi, Budapesta, 2008. pp. 93-102.

Kántor Lajos

„Legenda Genius și Genius” („A Genius-legenda és a Genius”), în Kántor Lajos, *„Korunk”: avangardă și specific popular („Korunk”: avantgarde és népiség)*, Editura Magvető, Budapesta, 1980, pp. 17-32.

„Avangardismul lui Dienes László” („Dienes László avantgarde-ja”), în Kántor Lajos, *„Korunk”: avangardă și specific popular* („Korunk”: *avantgarde és népiség*), Editura Magvető, Budapesta, 1980, pp. 33-45.
 „Imagine, viziune asupra lumii. Vechea „Korunk” pentru arta nouă” („Kép, világkép. A régi Korunk az új művészetért”), în: Kántor Lajos, *Korunk: avangardă și specific popular* (*Korunk: avantgarde és népiség*), Editura Magvető, Budapesta, 1980, pp. 55-183.

„Secretul poeziei lui Bartalis” („A Bartalis-vers titka”), în „Korunk”: *avangardă și specific popular* („Korunk”: *avantgarde és népiség*), Editura Magvető, Budapesta, 1980, pp. 324-337.

Márturie și asumare (*Vallani és vállalni*), Editura Kriterion, București, 1984.

Kappanyos András

„Farsa, satira, ironia și avangarada” („Tréfa, szatíra, irónia és az avantgarde”), în Kabdebó Lóránt et al. (red.). *Studii despre Kassák Lajos* (*Tanulmányok Kassák Lajosról*), Editura Anonymus, Budapesta, 2000, pp. 61-66.

„Avangarda ca provocare a istoriei literare” („Az avantgárd mint az irodalomtörténet provokációja”), în Veres András (red.), *Șansa istoriei literare* (*Az irodalomtörténet esélye*) Editura Gondolat, Budapesta, 2004, pp. 73-86.

Kassák Lajos

„Introducere” („Bevezető”), în 1924. *Antologie. Cărțile Horizont 3. Istoria ismelor* (*Az izmusok története*), Editura Magvető, Budapesta, 1972.

Kékesi Zoltán-Schuller Gabriella

„Intermediaritate în artă și semiotică” („Művészetközöttség és jelszerűség”), revista *Literatura*, nr. 4/2003, pp. 427-440.

Kermode, Frank

Ce-i modernul? (Mi a modern?), Editura Európa, Budapesta, 1980.

Komlós Aladár

„Cărțile poezilor tineri” („Az új költők könyvei”), revista *Genius*, nr. 45, iulie 1924.

Kosztolányi Dezső

„Bartalis János”, revista *Nyugat*, I., 1927, pp. 834-836.

Kovács János

„Intermezzo arădean” („Aradi közjáték”), în Kovács János (red.): *Genius-Noul Genius. Antologie, 1924-1925 (Genius–Új Genius. Antológia. 1924–1925)*, Editura Kriterion, București, 1975, pp. 5-48.

Kulcsár Szabó Ernő

Narațiunea tulburătoare (A zavarbaejtő elbeszélés), Editura Cărțile Kozmosz, Budapesta, 1984.

„Modernitate clasică, avangardă, postmodernism. Modernismul literar și criza gândirii «integraliste»” („Klasszikus modernség, avantgárd, posztmodern. Az irodalmi modernség és az «egész»-elvű gondolkodás válsága”), revista *Kortárs*, nr. 1/1990.

„Posibilitatea interpretării istorice a modernității literare” („Az irodalmi modernség integratív történeti értelmezhetősége”), în Kulcsár Szabó Ernő, *Discurs și orizont (Beszédmod és horizont)*, Editura Argumentum, Budapesta, 1996, pp. 7-26.

„În urma modernității divizate” („A kettévált modernség nyomában”), în Kulcsár Szabó Ernő, *Discurs și orizont (Beszédmod és horizont)*, Editura Argumentum, Budapesta, 1996, pp. 27-60.

„Între lege și normă. Narațiunea ca atitudine lingvistico-poetică în romanele anilor '30” („Törvény és szabály között. Az elbeszélés mint nyelvi-poétikai magatartás a harmincas évek regényeiben”), în Kulcsár Szabó Ernő, *Discurs și orizont (Beszédmod és horizont)*, Editura Argumentum, Budapesta, 1996, pp. 61-99.

„«...cine te salută, clipă ivită». Subiectivism și depersonalizare la Kassák în anii douăzeci” („«...ki üdvözlő téged születő pillanat». Alanyiség és deperszonalizáció a húszas évek Kassákjánál”), în Kulcsár Szabó Ernő, *Discurs și orizont (Beszédmod és horizont)*, Ed. Argumentum, Budapesta, 1996, pp. 124-156.

„Cuvânt, competență, ironie. «La capătul lumii», ca narațiune” („Beszédaktus, szerepkör, ironia. Az Isten háta mögött mint elbeszélés”), în *Discurs și orizont (Beszédmod és horizont)*, Ed. Argumentum, Budapesta, 1996, pp. 157-185.

Kulcsár-Szabó Zoltán

„Retorica «epocii»” („A «korszak» retorikája”), în *Ipotezele (Oportunitățile, posibilitățile, șansele) lecturii (Az olvasás lehetőségei)*, Editura JAK-Kijarat, Budapesta, 1997, pp. 15-40.

„Desprinderi din avangardă. Observații la preliminariile dialogizării poeticii modernismului târziu în poezia timpurie a lui Szabó Lőrinc și

József Attila” („Utak az avantgárdból. Megjegyzések a későmodern poétika dialogizálódásának előzményeihez Szabó Lőrinc és József Attila korai költészetében”), revista *Alföld*, nr. 11/2000, pp. 43-61.

Kuncz Aladár

„Romain Rolland”, în Kuncz Aladár, *Studii, articole critice (Tanulmányok, kritikák)*, Editura Kriterion, București, 1973, pp. 54-74.
Nagy Dániel: „Circ” („Cirkusz”), în *Studii, articole critice (Tanulmányok, kritikák)*, Editura Kriterion, București, 1973, pp. 220-225.

Láng Gusztáv

„Antologie” („Antológia”), în: Balogh Edgár (red.), *Lexiconul Literaturii Maghiare din România (Romániai Magyar Irodalmi Lexikon)*, vol. I, Editura Kriterion, București, 1981, pp. 69-76.

„Specific popular în literatura transilvăneană” („Népiség az erdélyi irodalomban”), în *Catedra mică (Kiskatedra)*, Editura Komp-Press, Cluj, 1993, pp. 65-67.

„În sfera de atracție a avangardei” („Az avantgárd vonzáskörében”), În Láng Gusztáv, *Poezia lui Dsida Jenő (Dsida Jenő költészete)*, Editura Kriterion, București–Cluj, 2000, pp. 43-123.

Láng Zsolt

„Prefață” („Előszó”), în Tamási Áron: *Prințul Fecioarei Maria (Tamási Áron: Szűzmáriás királyfi)*, Editura Kriterion, București–Cluj, 1997, pp. 5-11.

Lefter, Ion Bogdan

Recapitularea modernității, Editura Paralela 45, Pitești, 2000.

Liebhard, Franz [Reiter Róbert]

„În loc de prefață.” Interviu cu Franz Liebhard, realizat de Nikolaus Berwanger, în Nikolaus Berwanger (red.): *Franz Liebhard. Ein Schriftstellerleben. O viață de scriitor*, Editura Facla, Timișoara, 1979.

Ligeti Ernő

Palmierul sub poară (Súly alatt a pálma), Cluj, f. a.

Lotman, Iuri – Mine, Z. M. – Meletinski, Eliazar

„Literatură și mituri” („Irodalom és mítoszok”), în Tokarev, S. A. (red.), *Enciclopedie mitologică (Mitológiai enciklopédia)*, I, Editura Gondolat, Budapesta, 1988, pp. 110-119.

Lukács György

„«Măreția și decăderea» expresionismului” („Az expresszionizmus «nagysága és bukása»”), în Illés László (red.), *Controversă despre expresionism (Vita az expresszionizmusról)*, Fundația Lukács György, Budapesta, 1994, pp. 16-42.

Marino, Adrian

Modern, modernism, modernitate, Ed. pentru Literatură Universală, București, 1969.

„Antiliteratură”, în *Dicționar de idei literare*, vol. I, Editura Eminescu, București, 1973, pp. 100-159.

Marosi Ildikó (red.)

Cutia de corespondență a revistei Helikon și a Societății de Artă din Transilvania (A Helikon és az Erdélyi Szépművészeti Céh levelesládája), I–II, Editura Kriterion, București, 1979.

Márton László

„Bătutul drum înfundat sau istorie în povestiri” („A kitaposott zsákutca, avagy történelem a történetekben”), în *Evlaviosul om-mașină (Az áhítatos embergép)*, Editura Jelenkor, Pécs, 1999, pp. 235-266.

Meletinski, Eliazar

Poetica mitului (A mítosz poétikája), Editura Gondolat, Budapesta, 1985.

Méliusz József

„Reiter Róbert sau o ipoteză a poeziei” („Reiter Róbert avagy a költészet egy lehetősége”), în *Fără cafea (Kávéház nélkül)*, Editura Kriterion, București, 1977.

„Insulă de corali la Sinaia. Întrebă Marosi Ildikó” („Korallsziget Szinaján. Kérdez: Marosi Ildikó”), în *Fără cafea (Kávéház nélkül)*, Editura Kriterion, București, 1977, pp. 413-430.

Repatriem un poet (Hazahozunk egy költőt), Album Korunk, Cluj, 1981.

Morson, Gary Saul

„Parody, History, and Metaparody”, în Gary Saul Morson, Caryl Emerson (eds.), *Rethinking Bakhtin*. Northwestern University Press, 1989.

Mózer István

„Nagy Dániel”, în Dávid Gyula (red.), *Lexiconul Literaturii Maghiare din România*, IV (Nagy Daniel. În Dávid Gyula (szerk.), *Romániai Magyar Irodalmi Lexikon*), Editura EME–Kriterion, Cluj, 2002, pp. 21-23.

Mózes Huba

„Literatură și cultură în spectrul revistei Napkelet” („Irodalom és művelődés a Napkelet spektrumában”), în Mózes Huba (red.), *Napkelet, Antologie*, Editura Kriterion, Cluj, 2004, pp. 5-14.

M. Pásztor József (red.)

Râuri subterane. Amintirile redactorilor, colaboratorilor revistelor de stânga dintre cele două războaie mondiale (Búvópatakok. A két világháború közötti baloldali folyóiratok szerkesztőinek, munkatársainak emlékezései), Muzeul Literaturii Petőfi, Budapesta, f. a.

Murphy, Richard

Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity. Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

N. Tessitori Nóra

„Despre Bartalis de la douăzeci la treizeci și trei de ani” („A húszéves Bartalistól a harmincháromévesig”), în *Bartalis János*, „Ah, trandafir sălbatic” (*Bartalis János: Hajh, rózsafa*), Societatea de Artă din Transilvania, Cluj, 1926, I–X.

Németh László

„Două cărți de poezie de Bartalis János” („Bartalis János két verseskönyve”), în *Studii inedite (Kiadatlan tanulmányok)*, Editura Magvető, Budapesta, 1968, I, pp. 115-118.

Olasz Sándor

„Metamorfoza romanului în prima jumătate a secolului nostru” („A regény metamorfózisa századunk első felében”), în *Metamorfoza romanului (A regény metamorfózisa)*, Editura Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapesta, 1997, pp. 7-20.

„Chestiuni tipologice, modele poctice-naratologice” („Tipológiai kérdések, poétikai-narratológiai modellek”), în *Metamorfoza romanului (A regény metamorfózisa)*, Editura Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapesta, 1997, pp. 21-32.

Pan, David

Primitive Renaissance: Rethinking German Expressionism. Lincoln, University of Nebraska Press, 2001.

Papp Tibor

„Poeți uitați din anturajul lui Kassák” („Elfelejtett költők Kassák köréből”), în Szabó B. István (red.), *Valori necercetate din literatura maghiară (Feltáratlan értékek a magyar irodalomban)*, Editura ELTE–MTA, Budapest, 1994, pp. 251-264.

Passuth Krisztina

Legături avangardiste de la Praga la București, 1907-1930 (Avantgarde kapcsolatok Prágától Bukarestig. 1907–1930), Editura Balassi, Budapest, 1998.

Perpessicius

„Scrisoare bucureșteană” („Bukaresti levél”), în Kovács János (red.), *Genius – Új Genius Antológia*, Ed. Kriterion, București, 1975, pp. 294-298.

Péter László

„József Attila la Szeged” („József Attila Szegeden”), revista *Irdalomtörténet (Istorie literară)*, nr. 1/1955.

Pomogáts Béla

„Revista clujeană *Napkelet*” („A kolozsvári *Napkelet*”), în Szabó B. István (red.), *Valori nerelevate din literatura maghiară (Feltáratlan értékek a magyar irodalomban)*, Editura ELTE–MTA, Budapest, 1994, pp. 314-320.

Variațiuni la avangardă (Változatok az avantgárdra), Editura Széphalom, Budapest, 2000.

„Poezia lui Bartalis János” („Bartalis János költészete”), în *Statornicia Transilvaniei (Erdély hűségében)*, Editura Pallas-Akadémia, Miercurea Ciuc, 2002, pp. 160-173.

„În clarobscurul peșterii. Despre poezia lui Olosz Lajos” („Barlanghomályban. Olosz Lajos költészetéről”), în Olosz Lajos, *Povești necruțătoare. Poezii complete (Könyörtelen mesék. Összes versek)*, Editura Pallas-Akadémia, Miercurea Ciuc, 2004, pp. 5-16.

Pop, Ion

Avangarda în literatura română, Editura Atlas, București, 2000.

Punin, N.

„Monumentul Internaționalei a III-a” („A III. Internacionálé emlékműve”), în Jadova, Larisa Alekseevna (red.), *Tallin*, Editura Corvina, Budapesta, f. a., pp. 345-347.

Rabelais, François–Faludy György

Pantagruel. Editura JATE, Szeged, 1989, vol. I.

Rácz Győző

„Problemele avangardiste de filosofia artei în «Korunk»-ul de front popular” („Az avantgarde művészetfilozófiai problémái a népfronti Korunkban”), în *Album Korunk (Korunk Évkönyv)*, Cluj, 1976, pp. 117-129.

Reiter Róbert

Poetul ascuns. Interviu televizat al lui Mag Péter cu Reiter Róbert (A rejtőző költő. Mag Péter tévéinterjúja Reiter Róberttel). Transmis în 2 și 9 februarie 1976. Manuscris.

Abends ankern die Augen. Klagfurt–Salzburg, Wieser Verlag, 1989.
„De la avangardă la cercetarea istoriei locale” („Az avangardizmustól a helytörténetig”). „Dialogul lui Szekernyés János cu Reiter Róbert”. *Revista Ezredvég*, nr. 1/1990, pp. 152-160.

S. Nagy László

„Trăsnet din cerul senin” („Derült égből csap le a villám”), în *Luptă la final (Harc a végeken)*, Editura Erdélyi Szemle, Cluj, 1930, pp. 54-58.

Said, Edward

Orientalism (Orientalizmus), Editura Európa, Budapesta, 2000.

Santelli Éva

„Erg Ágoston”, în *Revista Tiszatáj*, nr. 4/1968.

Seregi Tamás

„Coexistența poeticilor curenților în lirica lui Kassák” („Irányzati poétikák együttélése Kassák költészetében”), în Kabdebó Lóránt et al. (red.), *Studii despre Kassák Lajos (Tanulmányok Kassák Lajosról)*, Editura Anonymus, Budapesta, 2000, pp. 173-183.

Sőni Pál

„Szentimrei Jenő”, în Sőni Pál, *Atracția operelor (Művek vonzása)*, Editura pentru Literatură, București, 1967, pp. 64-70.

Radiația avangardei (Avantgarde sugárzás), Editura Kriterion, București, 1973.

„Szántó György”, în Sőni Pál, *Profiluri de scriitori (Írói arcélek)*, Editura Kriterion, București, 1981, pp. 50-78.

Bartalis János, în ibidem, *Profiluri de scriitori (Írói arcélek)*, Editura Kriterion, București, 1981, pp. 177-187.

Strom, Kirsten

„«Avant-Garde of What?»: Surrealism Reconceived as Political Culture”, în *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*.

Winter 2004, pp. 37-45.

Szabó György, Gál István

„Periscop”. *Buletinul Filologic (A Periszkóp. Filológiai Közlöny)*, nr. 1-2/1962, pp. 72-97.

Szabó Zsolt

Viața și opera lui Szentimrei Jenő (Szentimrei Jenő élete és munkássága), Teză de doctorat, manuscris. Cluj, 2000.

Szabolcsi Miklós

Simbol și strigăt (Jel és kiáltás), Editura Gondolat, Budapesta, 1971.

Clovnul ca autoportret al artistului (A clown mint a művész önarcképe), Editura Corvina, Budapesta, 1974.

Se coace lumina. Viața și vocația lui József Attila, 1923-1927 (Érik a fény. József Attila élete és pályája. 1923-1927), Editura Academiei, Budapesta, 1977.

Szántó György

Anii mei întunecați (Fekete éveim), Editura Révai, Budapesta, 1936.

Szász János

„Un capitol din istoria noastră literară: poezia de la *Korunk*” (1932-1940) („Irodalomtörténetünk egy fejezete: a *Korunk* költészete” (1932-1940), în Méliusz József (red.), *Poezia de la „Korunk”* („A *Korunk*” költészete), Editura pentru Literatură, București, 1967, pp. 17-58.

„Imaginea unei cariere poetice” („Egy költészet pályaképe”), în Méliusz József, *Poezii alese (Válogatott költemények)*, Editura Kriterion, București, 1984, pp. 438–451.

Szegedi István

Kiss Ida, „Bucuria de a trăi” („Olyan jó élni”), *Nyugat*, nr. 4/1935.

Szegedy-Maszák Mihály

„Mit și istorisire” („Mítosz és történetmondás”), în Szegedy-Maszák Mihály *Romanul scriindu-se sine (A regény amint írja önmagát)*, Editura Pedagogică, Budapesta, 1980, pp. 34-57.

„Despre teoria influenței morfologice a operei literare” („Az irodalmi mű alakítani hatáselméletéről”), în *Model pe covor (Minta a szőnyegen)*, Editura Balassi, Budapesta, 1995, pp. 24-66.

Szentimrei Jenő

Drept, la atac! (Egyenest, támadás!), Budapesta, 1916.

„Adolescenți aristocrați” („Uri kamaszok”), *Korunk*, nr. 3/1927.

„Despre impunătoarea Napkelet și mărunta Vasárnap” („A nagy Napkeletről és a kicsi Vasárnapról”), *Igaz Szó*, nr. 7/1957.

„Poeți noi, forme noi, viață nouă” („Új költők, új formák, új élet”), în Szentimrei Jenő, *Steă în loc de șablon (Sablon helyett csillag)*, Editura pentru Literatură, București, 1968, pp. 56-62.

„Pe scurt, despre corul de recitatori” („A szavalókórusról dióhéjban”), în Szentimrei Jenő, *Steă în loc de șablon (Sablon helyett csillag)*, Editura pentru Literatură, București, 1968, pp. 216-220.

„Cincizeci de ani în slujba literaturii. Convorbirea lui Huszár Sándor cu Szentimrei Jenő” („Ötven év az irodalom szolgálatában. Huszár Sándor beszélgetése Szentimrei Jenővel”), în Huszár Sándor, *La masa scriitorului (Az író asztalánál)*, Editura pentru Literatură, București, 1969, pp. 11-24.

Szigeti Lajos Sándor

„A murit Marele Pan!? Atelierul poetic de la Napkelet, Periscop și Pásztortűz” („Meghalt a Nagy Pán!? A Napkelet, a Periszkóp és a Pásztortűz műhelypoétikája”), revista *Tiszatáj*, nr. 7/2003, pp. 80-91.

Szilágyi András

„Noul păstor a fost reacția la isme” („Az új pásztor az izmusok reakciója volt”), în Marosi Ildikó, Erdélyi Lajos, *Prim-planuri. Douăzeci de scriitori*

maghiari din România (Közelképek. Hús romániai magyar író), Editura (Kriterion, București, 1974, pp. 56-58.

Szilágyi Júlia

„Avantgarde”, în Balogh Edgár (red.), *Lexiconul Literaturii Maghiare din România (Romániai Magyar Irodalmi Lexikon)*, I, Editura Kriterion, București, 1981, pp. 108-111.

Tamás Aladár

„Dadaismul mort” („A halott Dada”), *Korunk*, 4/1927.

„Posibilitățile artei române noi. Tendințe literare și artistice în «Contemporanul»” („Az új román művészeti lehetőségek. «A Contemporanul» irodalmi és művészeti törekvései”), în Kovács János (red.), *„Periszkóp” antológia (Antologia „Periszkóp”)*, Editura Kriterion, București, 1979, p. 377.

Tamási Áron

„Soldații timpului. Cartea lui Szilágyi András” („Az idő katonái. Szilágyi András könyve”), în *Vorba dreaptă (Tiszta beszéd)*, Editura Kriterion, București, 1981, p. 113–115.

Tóth Sándor

G. G. Studiu despre Gaál Gábor, redactond revistei „Korunk” (*G. G. Tanulmány Gaál Gáborról, a Korunk szerkesztőjéről*), Editura Kriterion, București, 1971.

Ungureanu, Cornel

„Un senior al grupului «Ma»” – Robert Reiter, în Cornel Ungureanu, *Mitteleuropa periferiilor*. Editura Polirom, Iași, 2002, pp. 338-348.

Vajda György Mihály

Modernism, dramă, Brecht (Modernség, dráma, Brecht), Editura Kossuth, Budapesta, 1981.

Vallasek Júlia

Lume schimbată. Literatura maghiară din Transilvania între 1940-1944 (Elváltozott világ. Az erdélyi magyar irodalom 1940–1944 között), Editura Universitară Kossuth, Debrecen, 2004.

Vietta, Silvio - Kemper, Hans-Georg

Expressionismus. München, Wilhelm Fink Verlag, 1997.

Virginás Andrea

„Scoică, Columbia, eclectic” („Kagyló, Kolumbia, kevert”), în Gábor Csilla, Selyem Zsuzsa (red.), *Pietate, cult, respingere (Kegyesség, kultusz, távolítás)*, Scientia, Cluj, 2002, pp. 281-306.

Weiss János

Construcția esteticului la Adomo (Az esztétikum konstrukciója Adománál), Editura Academiei, Budapesta, 1995.

(Notă: Din literatura de specialitate parcursă, în bibliografie am cuprins numai titlurile la care se face trimitere concretă în textul cărții – B. I. J.).

CUPRINS

Introducere	5
Capitolul I. Tendințe generale în literatura modernă	11
Modernitatea ca și conștiință a epocii	11
Avangardă și modernitate	15
Sfârșitul modernității?	25
Capitolul II. Componentele unei viziuni despre lume.	
Cultura răsului și literatura maghiară de avangardă timpurie	29
Râsul ca întemeiere a lumii	29
Analogiile între discursul rabelaisian și cel avangardist	31
Principiul material-corporal în avangardă	34
Reprezentare corporală grotescă	40
Râsul care tinde să răzbată la suprafață în dadaism	43
Capitolul III. Particularitățile istoriei receptării	
literaturii avangardiste maghiare din România	49
La ce sunt bune cifrele calendaristice	49
Despre receptarea avangardei timpurii	51
Înapoi la receptarea sincronică – rolul lui Dienes László	56
Întâmpinarea avangardei în cercul Celor unsprezece	59
Gaál Gábor și relația revistei <i>Korunk</i> cu avangarda	63
Capitolul IV. Publicațiile avangardei maghiare în România	71
Experiment avangardist timpuriu la Timișoara:	71
revista <i>Holnap</i> (<i>Mâine</i>)	
Revista clujeană <i>Napkelet</i>	75
<i>Genius</i> și <i>Új Genius</i>	83
<i>Periszkop</i>	87
Alte puncte de conexiune, experimente	92

Capitolul V. Lirica lui Reiter Róbert	97
Poetul „pierdut”	97
Reiter Róbert – îndreptat, extins	100
Alternativele unei lecturi „Reiter”	113
Capitolul VI. Nivelurile și premisele avangardei	122
în poezia lui Bartalis János	
Paradoxurile imaginii lui Bartalis	122
Toposuri recurente în receptarea lui Bartalis	123
Contextul debutului politic	127
Apariția expresionismului în lirica lui Bartalis	133
Poezii activiste, manifeste	143
Poetica „noviciatului”	151
Volume de Bartalis în anii treizeci	156
Situarea influenței exercitate de lirica lui Bartalis	159
Capitolul VII. „Organicitate veșnică” – Poezia lui Szentimrei Jenő	162
Perspective ulterioare	162
„Corul celor căzuți pe miriște”	164
Așteptările diasporei expresioniste	171
„Cine-i sigur că s-a întâlnit cu mine?”	178
Capitolul VIII. Prezența avangardei în lirica altor autori	183
Kahána Mózes	183
Becski Andor	187
Becski Irén	190
Sükösd Ferenc, Dobolyi Lajos, Gyárfás Endre	193
Erg Ágoston, Heves Ferenc	198
Discursuri intermediare: Olosz Lajos, Ormos Iván, Dsida Jenő, Méliusz József	202

Capitolul IX. Discursuri moderniste	
în proza maghiară din România în perioada interbelică	211
Imaginea despre om, în schimbare	211
Experiența crizelor modernității	
în literatura romanescă maghiară din România	215
Capitolul X. Romanul mitologizant (Nagy Dániel, Tamási Áron)	221
Prezența mitului în proza începutului de secol	221
Nagy Dániel: <i>Circ</i>	224
Tamási Áron: <i>Prințul Fecioarei Maria</i>	231
Capitolul XI. Variantele romanului	
artistic autoreflexiv (Szántó György)	239
Puncte de vedere în abordarea romanului artistic	239
Procedee de încadrare în proza timpurie a lui Szántó György	244
Caracterul de Gesamtkunstwerk	249
Arta maselor	252
Cititori implicați în text	254
Destructurarea linearității în <i>Stradivarius</i>	258
Capitolul XII. Expresionism tipografic (Kiss Ida, Szilágyi András)	264
Proiecția dinamicii limbajului epic în operele scriitoarei Kiss Ida	264
Limitele limbajului epic în operele lui Szilágyi András	268
Addenda	274

Rezumat	282
Abstract	286
Theoretical Considerations	286
Methodological Problems	288
Specific Aspects of the Avant-garde in Transylvania	288
The Structure of the Book	289
Műtűmíri	293
Bibliografie	295



■ **BALÁZS Imre József** – S-a născut la 9 ianuarie 1976, la Odorheiu Secuiesc. Absolvent al Facultății de Litere, Universitatea Babeș-Bolyai Cluj (1998, secția maghiară-engleză). Doctor în filologie la UBB Cluj (2004). Redactor al revistei *Korunk* din 1999, redactor-șef din 2008. Lector universitar la Catedra de Literatură Maghiară a UBB. Debut absolut cu versuri în 1996, *Helikon*. Volume: *Ismét másnap* (*Din nou mâine*), versuri, 1998; *A nonsalansz esélye* (*Șansa nonșalanței*), studii, critică, 2001; *A Dél-Párizs nyárikert* (*Cafeneaua Parisul de Sud*), versuri, 2001; *Hervay Gizella*, monografie, 2003; *Humor az avantgárdban és a posztmodernben* (*Umorul în avangardă și postmodernism*, coautor: Selyem Zsuzsa), studiu, 2004; *Mint egy úszó színház* (*Ca un teatru plutitor*), eseuri, critică, 2005; *Az avantgárd az erdélyi magyar irodalomban* (*Avangarda în literatura maghiară din România*), studiu, 2006; *Vidrakönyv* (*Cartea vidrei*), versuri, 2006. Distins cu premiul de debut al Uniunii Scriitorilor din România (1999), premiul Arany János al Uniunii Scriitorilor din Ungaria (2003), premiul Arany János pentru tineri cercetători al Academiei Științifice din Ungaria (2006), premiul USR, filiala Cluj (2007), Premiul Pro Literatura al Uniunii Naționale a Artiștilor Maghiari, Budapesta, pentru critică literară (2007).

